POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

(L'ANNÉE POLONAISE DE MUSICOLOGIE)

WYDAWNICTWO
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

TOM DRUGI

1936

REDAKTOR
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI
PROFESOR UNIWERSYTETU LWOWSKIEGO

WYDANO Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

WARSZAWA 1936
SKŁAD GŁÓWNY: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA, UL. MAZOWIECKA L. 7

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

(L'ANNÉE POLONAISE DE MUSICOLOGIE)

WYDAWNICTWO
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

TOM DRUGI

1936

REDAKTOR
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI
PROFESOR UNIWERSYTETU LWOWSKIEGO

WYDANO Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

WARSZAWA 1936
SKŁAD GŁÓWNY: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA, UL. MAZOWIECKA L. 7

Adres redakcji: Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński, Lwów, ul. Kalecza L. 20.
Adres administracji: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, ul. Mazowiecka L. 7, m. 22.

Z DRUKARNI J. ŻYDACZEWSKIEGO WE LWOWIE, UL. LEONA SAPIEHY L. 77. — TEL. 204-96

Dr. Juljan Pulikowski, docent Uniw. (Warszawa)

Pieśń ludowa a muzykologja

W najogólniejszych zarysach i bez wchodzenia w szczegóły spróbuję scharakteryzować rolę i znaczenie pieśni ludowej oraz najważniejsze problematy, które zjawisko to narzuca muzykologji. Już na wstępie zaznaczam, że w pracy tej nie idzie mi o wymienienie i przedstawienie w s z y s t k i c h zagadnień w rachubę wchodzących. Pragnę tylko w wykładzie przystępnym i — z rozmysłem — możliwie ogólnie rzecz ujmującym wzbudzić uwagę i zainteresowanie dla tego tak po macoszemu dotąd traktowanego czynnika w muzycznej twórczości ludzkości. Nietylko specjaliści, ale i inni z historją muzyki obeznani czytelnicy będą mogli bez trudu uzupełnić moje wywody, wskazać nowe zagadnienia i pogłębić całość; wiem o tem dobrze. Byłoby też rzeczą ze wszech miar pożądaną dla rozwoju naszej nauki, a dla mnie niemałem zadowoleniem, gdyby moje skromne wywody spowodowały postęp badań nad pieśnią ludową.

Jest rzeczą dziwną, że w stosunku do innych nauk, jak historja literatury, nauka o sztuce, językoznawstwo i t. p. muzykologja jest spóźniona w rozwoju. Pod względem metod i celów badawczych, sposobu stawiania problemów i rozległości horyzontów nauki te osiągnęły znacznie wyższy od niej stopień rozwoju. Nauki pokrewne przeszły już przez te stadja, które my mamy jeszcze przed sobą i które musimy dopiero przezwyciężyć. Podobnie jest i w tym dziale, którym się tu zajmujemy. Twórczość kulturalną ludu, czy to ludową poezję, baśń, podanie, epikę i t. p., czy sztuki plastyczne (malarstwo, rzeźba, architektura), czy wytwory przemysłu artystycznego, czy twórczość i właściwości językowe lub wreszcie ludowe obyczaje, zwyczaje i uroczystości, poddano już dokładnym badaniom i starano się, o ile to jest w obecnym stanie techniki naukowej uchwytne, ustalić panującą w nich prawidłowość, ich związki, zależności, strukturę i charakter. Z twórczości artystycznej ludu prawie że nie zwrócono dotąd uwagi — wprost nie do wiary! — jedynie na muzykę. Kilka przykładów tego zaniedbania posłuży jako objaśnienie. Zwiedziłem sporo muzeów regjonalnych i etnograficznych, znalazłem tam najrozmaitsze rzeczy, wszystko co jest mniej lub więcej potrzebne do poznania i zrozumienia ludu, jego duszy, istoty i kultury, ale rzadko znajdowałem w tych zbiorach materjał do poznania muzyki: instrumenty, informacje o praktyce muzycznej, zdjęcia, nuty, pisma i t. p. Muzea, które informują pod tym wzglę-

dem, należą do wyjątków [1]). Zapytajmy dalej: w jakiej historji muzyki, w jakim podręczniku, kompendjum i t. p. znajdziemy informacje o „muzyce ludowej"? Wśród muzykologów, zwłaszcza zaś wśród historyków muzyki, utrwalił się, widać, wbrew zupełnie odmiennym jak już wspomniałem, horyzontom nauk pokrewnych — pogląd J. N. Forkel'a, że do badań nad muzyką nie należy wlączać muzyki ludowej, niepodobna jej bowiem uważać za sztukę. Poza torującą swego czasu nowe drogi pracą Ambrosa, który w swej pomnikowej „Geschichte der Musik" starał się — bezskutecznie, oczywiście, wobec ówczesnego stanu badań — wyświetlić i tę kwestję, niema dzieła syntetycznego, informującego w tym przedmiocie. Naprożno będziemy wertowali podręczniki H. Riemanna, G. Adlera, E. Bückena, w „Oxford History of Music" i in. Rozwój motetu, suity i t. p. opracowuje się w najdrobniejszych szczegółach, objaśnia na przykładach i przy pomocy informacyj bibljograficznych uprzystępnia się jeszcze dla szczegółowszych studjów, ale „pieśń ludową" albo pomija się w zupełności, albo poprzestaje się na opisach, zaczerpniętych z historji literatury, nie podjąwszy nawet badań muzykologicznych, nie zgłębiwszy przedmiotu w sposób naukowo ścisły (jaskrawe przykłady stanowią prace Storcka i von der Pfordten'a).

Poza pewną liczbą badaczy, którzy gromadzenie materjału wzięli sobie za cel i których idealizm — nie inaczej bowiem należy określać ich działalność — zasługuje na prawdziwą wdzięczność, niewielu było muzykologów, którzy wciągnęli w zakres swoich rozważań zjawisko pieśni ludowej i starali się ująć je naukowo. Dzielą się oni na dwie grupy: 1. Do pierwszej należą specjaliści, którzy zajmują się wyłącznie pieśnią ludową, i których badania nie wykraczają poza tę dziedzinę; skutkiem tego zacieśnienia czy ograniczenia prace ich znane są tylko w ciasnym kręgu fachowców i nie docierają do wiadomości szerszych kół; przy zgóry lekceważącem ustosunkowaniu się do pieśni ludowej nie zwraca się w tych kołach uwagi na tego rodzaju studja. 2. W drugiej sprawa przedstawia się idealnie, jeżeli zajmują się tym przedmiotem muzykolodzy o ogólniejszych zainteresowaniach i rozleglejszej wiedzy. Niestety, jest to — jak już wspomniałem — zjawisko niezmiernie rzadkie; wymienić należy Kretzschmara, Riemann'a, Rietsch'a, Lach'a, Gevaert'a, Aubry'ego, Tiersot'a, Gastoue'go, van den Borren'a, u nas Chybińskiego.

Ale mimo wszelkich większych lub mniejszych zasług poszczególnych jednostek trzeba, niestety, u badaczy, hołdujących temu kierunkowi, stwierdzić zasadniczy brak, o którym należy pamiętać: ich punktu wyjścia nie można przyjąć bez zastrzeżenia. Idzie tu o pojęcie „pieśni ludowej".

Od wprowadzenia w drugiej połowie XVIII w. określenia „pieśń ludowa", poeci, historycy literatury, filozofowie, psychologowie, estetycy, badacze folkloru i etnografowie, a ostatnio także muzykolodzy, objaśniali je i definjowali niezliczoną ilość razy. Niesposób, oczywiście, rozpatrywać w tem studjum, co w poszczególnych „teorjach pieśni ludowej" jest błędne, niekonsekwentne, nieprawdopodobne i niemożliwe, a co pozytywne, słuszne i prowadzące do celu. Wystarczy bez długich teoretycznych roztrząsań i uzasadnień, przytaczania argumentów i t. p., opierając się na Vischerze [2]) i Pommerze [3]) podać tę

definicję „pieśni ludowej", która stanowi punkt wyjścia mego studjum. (Przy sposobności zaznaczę tylko, że najistotniejszy i najważniejszy jest czynnik muzyczno-psychologiczny).

Rzeczą najważniejszą jest wyjaśnienie pojęcia „lud". Ludem jest niższa, prosta, w pierwotny sposób myśląca, zawierająca niewiele osobowości, stopniem wykształcenia od innych oddzielona warstwa, w której odzwierciedla się prawdziwy i pierwotny charakter ludu i w której u wszystkich w równej mierze przejawia się jeden duch. Ludem jest ta część zbiorowości, która pozbawiona jest środków wyższego umysłowego wykształcenia, tkwi w prostym, dawnym obyczaju i ma też swoje wykształcenie, ale takie, które w stosunku do wykształcenia warstw wyższych wydaje się naturą.

Sztuka, która powstaje, rozszerza się i żyje w tym „ludzie", jest sztuką ludową. W odniesieniu do naszej dziedziny stylu muzycznego pieśnią ludową jest taka pieśń, która zrodziła się wśród wyżej określonego „ludu". Nie trzeba chyba zaznaczać, że autorstwo pieśni musi się przypisać jednej lub kilku jednostkom. Pieśń ludowa jest więc muzycznem odbiciem duszy ludu, sztuką naiwną, a ci, którzy ją tworzą i nią się posługują, nie zdając sobie z tego sprawy, podlegają tkwiącym w nich prawidłom. Główny nacisk należy położyć na „nieuświadomienie sobie" prawideł, t. j. teorji muzycznej: naiwność, pierwotność i niejako dziecięcość — w przeciwieństwie do uświadomionej znajomości zasad i wyszkolenia twórczości u wykształconego artysty. Reprezentowane jest tu więc stanowisko, że lud sam jest twórcą, że z niego wywodzą się pieśni ludowe.

Śpiew ludowy obejmuje wszelkie zjawiska wokalne, jakie powstają u ludu.

Muzyką ludową nazywamy wszelką twórczość muzyczną ludu, tak w dziedzinie śpiewu, jak muzyki instrumentalnej.

Aby i inne rodzaje pieśni, często fałszywie nazywane ludowemi, miały swoje nazwy proponuję pokrótce[4]): wszelkie pieśni, śpiewane przez lud, bez względu na ich pochodzenie nazywać będziemy popularnemi wśród ludu (volkläufig). Jest to obszerne pojęcie ogólne, w którem zawarte są wszelkie gatunki. Obojętne jest, czy to prawdziwa pieśń ludowa, czy pieśń uliczna, operetkowa, artystyczna, przyswojona przez lud, pieśń w tonie ludowym czy szlagier: wszystkie gatunki, które znajdujemy śród śpiewającego, uprawiającego muzykę ludu, podporządkujemy temu pojęciu ogólnemu.

Pieśni, skomponowane bezsprzecznie przez muzyka, obeznanego z teorją a sczasem przejęte przez lud i w jego ustach mniej lub więcej zmienione („zersungen"), zaliczymy do pieśni przyswojonych przez lud („volkstümlich"). Zależnie od stopnia zmiany są one w swojej ostatecznej, przez lud śpiewanej formie, mniej lub więcej podobne do formy pierwotnej.

Oprócz tego istnieją utwory artystyczne w stylu pieśni ludowej („volksmässig") lub imitujące pieśń ludową („volkstümelnd").

Po tych wyjaśnieniach nie trzeba się już zatrzymywać nad takiemi określeniami, jak pieśni w tonie ludowym, pieśni dla ludu, pieśni szkolne, pieśni stowarzyszeń śpiewaczych, bo znaczenie ich i zakres są zupełnie jasne. Jedne z nich przenikają rzeczywiście do ludu i stają się pieśniami „przyswojonemi przez lud", inne — jest ich większość —

nie rozpowszechniają się wśród ludu nigdy, a choć nazywane bywają ludowemi, faktycznie nie mają nic wspólnego z muzyką popularną wśród ludu i należy je uważać za pieśni artystyczne.

Jak widać, pieśni „popularne wśród ludu“ dzielą się na dwie grupy:

a) pieśni ludowe,

b) pieśni przyswojone przez lud.

Różnica pomiędzy temi dwoma rodzajami polega w teorji jedynie na podkreśleniu sposobu powstania. W pierwszym wypadku twórcą jest lud, w drugim wypadku pierwotnym twórcą jest muzyk artysta, a ludowi przypada w twórczości rola wtórna. — W sprawie tej, o ile mi wiadomo, nowej klasyfikacji, która w definicji „pieśni ludowej“ na pierwszy plan wysunęła moment muzyczno-psychologiczny naiwnej czy też świadomej twórczości i ich wzajemnego stosunku, przenikania i wpływu, powtarzam: w pieśniach popularnych wśród ludu nie idzie o ich formę, strukturę, budowę i t. p., ale o ich pochodzenie. Gdyby nawet wskazać dwie popularne wśród ludu melodje, których struktura muzyczna jest zupełnie jednakowa i które w stylu się niczem nie różnią, ale pochodzenie mają odmienne, trzeba je będzie ściśle oddzielić: jedna jest pieśnią ludową, druga pieśnią przyswojoną przez lud.

Z zarzutów, jakie można podnieść przeciw takiemu ścisłemu rozróżnieniu, najpoważniejsze są następujące. Czyż nie uważaliśmy wielu t. zw. pieśni ludowych za powstałe wśród ludu, aż dopiero dzięki jakiemuś przypadkowi ukazało się, że to dawne, zmienione w ustach ludu, pieśni artystyczne? Czy wogóle można wśród pieśni popularnych u ludu w ubiegłych wiekach oddzielić pieśni ludowe od pieśni przyswojonych przez lud? Czy cały sposób przekazania tych „pieśni ludowych“ nie umożliwia w zupełności takiego rozróżnienia? Czyż w czasach dawniejszych „pieśń ludowa“ różniła się od pieśni artystycznej i czyż nie było jednolitości, jednego wykształcenia ogólnego całego narodu, takiego samego odczuwania, przeżywania i takiej samej twórczości? a wreszcie, gdyby nawet nie istniały inne wątpliwości, czy samego zjawiska zmiany pieśni w ustach ludu („Zersingen“) nie należy pod względem psychologicznym postawić narówni z twórczością pierwotną? czy przyjęte tu zasadnicze rozróżnienie twórczości pierwotnej i wtórnej nie jest pozorne, i czy w rzeczywistości rzeczy te nie są identyczne?

Odpowiem na to krótko. Wypadki, w których udało się w „pieśniach ludowych“ rozpoznać zmienione w ustach ludu pieśni artystyczne, są w stosunku do ogólnej liczby prawdziwych pieśni ludowych tak niezmiernie rzadkie, że podobne wyjątki nie mogą obalić reguły. Liczne obserwacje zbieraczy pouczają nas, że przytłaczająca większość to rzeczywiście pieśni ludowe w przyjętem tu znaczeniu. Zarzut ten operowałby więc zamiast zjawisk stałych zjawiskami wyjątkowemi i upadłby z braku podstawy. Nic więc nie sprzeciwia się zastosowaniu naszej zasady do pieśni obecnie popularnych wśród ludu. — Mocniejsze wydają się natomiast zarzuty w stosunku do ubiegłych stuleci. W kwestji jednolitości narodu, która począwszy od romantyków aż do dziś tak samo czepia się, niestety, nawet ściśle naukowo rozumujących umysłów, odpowiedź pozytywna wydaje się w pierwszej chwili dzięki konwencjonalnemu wyobrażeniu o tych czasach tak oczywista, że niełatwo przekonać o błędności tego mniemania. Przytoczenie rozstrzygających

argumentów przeciwnych przekroczyłoby bardzo znacznie granice tego studjum: łączy się z tem nawet przy ograniczeniu dowodzenia do aspektu muzykologicznego tyle różnych spraw, faktów, szczegółowych zagadnień i najrozmaitszych związków z przeróżnych dziedzin nauki, że urosłaby z tego osobna rozprawa. Ponieważ zaś ponadto problemat ten rozważę szczegółowo w osobnej pracy, niech mi wolno będzie, zrzekając się tu pełnej ścisłości filologicznej, stwierdzić odrazu jako fakt bezsporny, że o ile idzie o muzykę, z przyjęciem chrześcijaństwa a wraz z niem dóbr kulturalnych śródziemnomorskich przez „północny krąg kulturalny" [5]) pojawia się w narodach rozłam. Z chwilą, kiedy te obce dobra kulturalne zaczęły wywierać wpływ, znikła dotychczasowa jednolitość i łączność z odczuciem ludu. Zaznaczyły się teraz oddawna już oczywiście istniejące, ale nie przejawiające się wcale w muzyce różnice społeczne. Od tego czasu, możnaby powiedzieć, od początku czasów historycznych, zaczyna się rozdział pomiędzy „ludem" a ludźmi wykształconymi, pomiędzy sztuką ludową i „prawdziwą" sztuką, a dla nas: pomiędzy pieśnią ludową a artystyczną. — Prawda, nie posiadamy, niestety, dla tej pieśni ludowej bezpośrednich źródeł. Sprawiło to, jak wiadomo, celowe tłumienie wszelkich dążności narodowych, twórczości o charakterze ludowym i t. p., które doprowadziło do tego, że umyślnie nie przekazywano przyszłym pokoleniom żadnych wiadomości o tej sztuce. Ale świadectwa pośrednie — o których mowa później — wystarczają do stworzenia sobie dość pełnego obrazu. Sprawa nie przedstawia się, oczywiście, tak prosto i jasno, jak z współczesną pieśnią ludową. Na podstawie wyjątkowo mozolnych, pedantycznych, dokładnych i długotrwałych badań można jednak uzyskać sprawdzian, przy którego pomocy da się uporządkować, krytycznie rozpatrzeć i systematycznie podzielić zachowany materjał. Wyniki zaś zgadzają się w zupełności z poprzedniemi wywodami: bez wahania, bez obawy popełnienia błędu, bez jakiegokolwiek ograniczenia można i do tych dawnych czasów zastosować naszą metodę. Mamy więc pełną podstawę do rozpatrywania pieśni ludowej w zamierzony sposób. Po zapoznaniu się ze stanem faktycznym można, a nawet musi się do ubiegłych wieków zastosować nasz podział na pieśni ludowe i przyswojone przez lud.

Wkońcu ostatni zarzut, który — jak to się często zdarzało i zdarza — zmianę pieśni w ustach ludu stawia narówni z twórczością. Odpada on natychmiast z powodu nieznajomości faktów psychologicznych i doświadczeń psychologji eksperymentalnej. Wszystkie dotychczasowe psychologiczne badania pamięci muzycznej twórczości, reprodukowania i zjawisk podobnych tak u dorosłych, jak u dzieci dowodzą zgodnie, że podobne stawianie narówni jest sprzeczne z wynikami doświadczeń. Pozatem struktury pieśni zrodzonych z twórczości pierwotnej i pieśni przekształconych przez wtórne zmiany w ustach ludu, są z reguły zupełnie różne. I w tym wypadku wskazana jest ostrożność, by wyjątki nie wprowadziły w błąd. — Okazuje się więc, że ze stanowiska psychologicznego rozróżnienie pieśni ludowych i przyswojonych przez lud jest zupełnie usprawiedliwione, a nawet konieczne. Nie neguję tu oczywiście faktu, że z biegiem czasu przyszedł wzajemny wpływ i wzajemne przenikanie się. Nie przeczy on jednak absolutnie istnieniu dwóch różnych od siebie zasad, lecz przeciwnie

właśnie je potwierdza. Przedstawienie ich stosunku — niezwykle ważne — stanowi już problem osobny.

W najogólniejszym skrócie stwierdzamy więc, że żaden z zarzutów, jakieby można postawić wyłożonej tu definicji pieśni ludowej, nie wytrzymuje krytyki, co więcej, z dokładniejszych rozważań wynika, że objaśnienie, do którego doszliśmy w drodze teoretycznych dociekań, wynika z faktów i pod każdym względem odpowiada istocie materjału.

Po tych roztrząsaniach i założeniach ogólnych, które miały na celu conajmniej w ogólnikowych zarysach nakreślić pewną, jasną i szeroką podstawę dla dalszych badań, zwrócimy się do spraw konkretnych. Zaczniemy od stosunku pieśni ludowej do historji muzyki.

Jak już wspomniałem, historycy muzyki nie odznaczają się — prócz wyjątków — specjalnem rozmiłowaniem się w pieśni ludowej. Choć zgromadzono już spore materjały a w nowszych czasach podjęto na wielką skalę próby wzmożenia badań nad pieśnią ludową (w Austrji „Volksliedunternehmen im Verein mit dem Phonogramm-Archiv", w Berlinie „Volkslied-Archiv der Preussischen Volksliedkommission" i t. d.), historycy muzyki nie zajęli się pieśnią ludową. Ani sami nie pisali prac z tego zakresu, ani nie uznali za stosowne, zaznajomiwszy się z pracami tego typu, powiązać ich rezultaty z historją muzyki. Przyznać należy zresztą, że badania nad pieśniami ludowemi należą do szczególnie długotrwałych i uciążliwych, ale też do szczególnie wdzięcznych. O „dawnych pieśniach ludowych" znajdziemy w historjach muzyki i podobnych dziełach parę wywodów, których wartość nie pozostaje jednak w żadnym stosunku do znaczenia tego zjawiska. Nowsze natomiast i współczesne pieśni ludowe pomija się milczeniem, tak jakby wogóle nie istniały. Wszędzie znajdziemy wywody o muzykach „najnowszych", choć każdy zdaje sobie z tego sprawę, że niepodobna wydawać o nich objektywnych sądów i że przedstawienie ich zawsze będzie niezupełne. I jaki procent narodu zajmuje się naprawdę tymi „najnowszymi"? Czyż w nauce naszej ma panować stanowisko arystokratyczne? Praca naukowa powinna być możliwie bezstronna, powinna służyć poznaniu c a ł o ś c i. Do tej całości zaś należy zarówno muzyka artystyczna, jak ludowa. Jak długo historja muzyki nie zalicza do swego zakresu o b u czynników, tak długo nie ma właściwie prawa nazywać się „historją muzyki". Przedmiotem historji muzyki musi być c a ł o ś ć muzyki, twórczości muzycznej i uprawy muzyki w danym narodzie czy narodach. O pomijaniu twórczości jakiejkolwiek warstwy nie może być mowy. — Czyż nie jest to fakt więcej niż charakterystyczny, że w systematyce muzykologji folklor narodów zachodnich zalicza się do „muzykologji porównawczej"?

W pracach z historji muzyki spotykamy się zresztą ustawicznie z takiemi wyrażeniami, jak:

„tego rodzaju melodje pochodzą z ludu,
są resztkami pieśni ludowych,
są wzorowane na melodjach ludowych,
mają charakter ludowy,
są zrodzone z tego samego, co u ludu, odczucia,
mają rytmikę... całkowicie ludową...".

Laik weźmie to spewnością za dobrą monetę i będzie się starał złożyć sobie z takich uwag zwarty obraz, a wobec braku ścisłości wy-

rażeń i coraz to innego zakresu pojęcia pieśni ludowej, natrafi na niedające się uzgodnić kompleksy i, zbity z tropu, przestanie się interesować tak „zawiłą" dziedziną, o której urobi sobie, oczywiście, zupełnie mylne wyobrażenie. — Historycy muzyki tak dalece nie poczuwają się do obowiązku poważniejszego zastanowienia się nad tym przedmiotem, że bez krytycznego sprawdzenia przejmują, odpisują jeden od drugiego i powtarzają zdania, uwagi i t. p. — i wywołują straszliwe niejasności i zamieszanie. Przy bliższem przyjrzeniu się okazuje się, że — formułuję to zdanie jaskrawo i z pewną przesadą — wszystkie czynniki historji muzyki i stylu muzycznego, których nie umie się należycie wyjaśnić i których pochodzenia nie da się pozornie stwierdzić, wrzuca się do jednego kotła „muzyki ludowej, pieśni ludowej, uczuciowości ludowej" i t. p. i sądzi, że w ten sposób uczyniło się zadość badaniu naukowemu. „Pieśń ludowa" jest w historji muzyki — wyrażając się dosadnie — „służącą do wszystkiego". Wyrażenie „pieśń ludowa" jest często poprostu płaszczykiem niewiedzy, wątpliwości i t. p.[6]) — Jasne więc jest, że w takich warunkach sumienna i uporządkowana praca niezawsze jest możliwa. Podobnie dowolne, wieloznaczne, nieuchwytne pojęcia są nietylko nieużyteczne, ale i wprost szkodliwe. Niezbędne są gruntowne prace w tej dziedzinie i prace nad kompleksami, łączącemi się z nią. Ale też historycy muszą z prac tych korzystać tak, jak one na to zasługują.

Przy ścisłej współpracy historji muzyki narodów Zachodu z badaniami nad pieśnią ludową i wyzyskaniu ich rezultatów wyjdą najaw związki, zależności wewnętrzne i prawidłowość wielu właściwości i odrębności tej muzyki, których wyjaśnienie zdawało się niemożliwe wobec luk przekazów źródłowych. Muzyka średniowieczna jest wprost kopalnią związków tych dwóch dziedzin. Jeśli problematy muzyki średniowiecznej nie mają zawisnąć w powietrzu, to należy przystąpić do wyjaśnienia związków muzyki artystycznej oraz jej nauki i teorji z muzyką ludową. W ten jedynie sposób dojdziemy poprzez systematyczną syntezę badań szczegółowych do nowego i wszechstronnego ujęcia przedmiotu. Na tem właśnie polega jedno z głównych zadań najbliższej przyszłości. Rozejrzenie się w paru podstawowych zagadnieniach historji muzyki Zachodu dowiedzie, w jak nowem świetle ukażą się przy łącznem rozpatrywaniu tych dwu dziedzin początki i rozwój muzyki narodów Zachodu. Powtarzam: nie idzie mi o wyliczenie i rozwiązanie w s z y s t k i c h problemów. Niech tu i ówdzie tylko rzucony snop światła da wyobrażenie o tem, jak wielkie, niemal nietknięte obszary czekają na badaczy.

Pierwszą z rzędu i najbardziej interesującą sprawą jest zjawisko śpiewu gregorjańskiego i jego niezliczonych odgałęzień. Sam fakt istnienia r ó ż n y c h postaci chorału gregorjańskiego — rozróżnia się dotąd „romańskie" i „germańskie", przyczem do „germańskich" zalicza się też polskie źródła — dowodzi, że różnice stylów poszczególnych ras istniały w muzyce już wtedy i zdołały oprzeć się wszelkim próbom stłumienia. Odchylenia te dotyczą, o ile nam przy obecnym stanie badań wiadomo, struktury melodycznej: pewne formuły kadencji i frazy melodji powtarzają się stale w formie zmienionej. Jeśli pewne właściwości ówczesnej muzyki ludowej wywarły na śpiew gregorjański wpływ pod jednym względem, to nic nie sprzeciwia się przypuszczeniu i po-

szukiwaniu dalszych wpływów. Brak coprawda bezpośrednich wskazówek i znamion, ale idąc drogą okrężną i z teraźniejszości wnioskując o przeszłości, dowiadujemy się, co należy zbadać z tego stanowiska. Najbardziej widoczny jest wpływ muzyki świeckiej, t. j. ówczesnej muzyki ludowej, w takich formach, jak hymny, sekwencje i tropy. Przy dokładnej znajomości średniowiecznego zasobu melodyj zarówno kościelnego, jak świeckiego pochodzenia można wydzielić to, co należy do każdego z dwóch czynników pierwotnych: elementu rodzimego i obcego. W sekwencjach można wyodrębnić całe zwroty a nawet części, naniesione tam lub wprost zaczerpnięte z pieśni ludowej. Tak samo jest jak wiadomo z tropami. Przy bliższem przyjrzeniu się chorał gregorjański, który na laika robi wrażenie zupełnej jednolitości, okazuje się wytworem **dwóch** odrębnych zasad stylistycznych: śródziemnomorskiej i północnej. Na Północy istnieje sztuka ludowa, która — jak o tem świadczą źródła pośrednie — stanowi najbardziej zdecydowane przeciwieństwo sztuki, sprowadzonej z Południa. Są to dwa zupełnie inne światy: wysoko rozwinięta, wyrafinowana muzyka artystyczna i muzyka ludowa prymitywna (jeśli się tak można wyrazić), ale mająca w sobie zarodki dalszego rozwoju. Jedna była rozpowszechniona przez kościół i państwo (popierały ją one ze względów polityczno-społecznych), druga była głęboko zakorzeniona w duszy ludu. I ona właśnie mimo przejściowych porażek zwyciężyła.

Już w układzie dźwięków, jednej z najważniejszych rzeczy, albo raczej podstawy całej naszej muzyki Zachodu, widać zwycięstwo prądu ludowego. Dawniejsze utwory chorału gregorjańskiego utrzymane są w zupełności w specyficznym śródziemnomorskim stylu: chromatyki i posługiwania się ćwierćtonami — zasady, która, jak wiadomo, jest cechą tak dawnej, jak i współczesnej sztuki Wschodu. Najdawniejsze dzieje chorału gregorjańskiego są wogóle ściśle związane z uprawą muzyki na Wschodzie. Północ natomiast miała, jak to wynika bezspornie z nowszych badań, wprost przeciwny system: anhemitonicznej pentatoniki. Z jednej strony linijność, kierunek poziomy, z drugiej kierunek pionowy, element dźwięku: chromatyka — diatonika. Od chwili zetknięcia się ze sobą obu zasad rozpoczęła się zmiana w śpiewie gregorjańskim, jego diatonizacja. Wystarczy porównać kodeks z Montpellier z późniejszemi postaciami. Krótko mówiąc: znaną formę śpiewu gregorjańskiego, którą otrzymał on dopiero z biegiem czasu, objaśnić można jedynie tylko wpływem ludowej muzyki Północy. Gdyby nie ona, posiadałby śpiew gregorjański ten sam charakter, co do dziś mają jeszcze będące w użyciu śpiewy liturgiczne żydów z Persji, Buchary, Daghestanu, Babilonji i Jemenu.

Rzut oka na sposób produkowania, na wykonywanie pieśni liturgicznych rzymskiego obrządku zmusza znów do szukania rady i wyjaśnienia w badaniach nad pieśnią ludową. Niezliczone ozdoby, upiększenia i arabeski linij melodji w śpiewie gregorjańskim, o których opowiadają nam teoretycy, wynikają z panującej na Południu zasady homofonji i linijności. Tam właśnie w hiszpańskich, portugalskich, sycylijskich, greckich i i. pieśniach ludowych napotykamy dziś jeszcze te same zjawiska i z pieśni tych, z ich wykonywania i zastosowania wnioskować możemy o wykonywaniu dawnego śpiewu gregorjańskiego. Trzeba bowiem pamiętać, że zachowane zapisy — w tych granicach

nadto, w jakich je umiemy odcyfrować — nie dają żadnego obrazu praktyki rzeczywistej. Jeżeli rezultaty folklorystycznych badań południowej Europy — przypominam glissanda, portamenta, przednótki, pulsanda i t. d. — zastosujemy (z zachowaniem ostrożności i oczywistemi ograniczeniami, które podejmuje fachowiec na podstawie badań specjalnych) do śpiewu gregorjańskiego, możemy sobie o dawnym sposobie wykonywania go wyrobić trafne według wszelkiego prawdopodobieństwa wyobrażenie. Jako zasadę jego, którą przejmujemy z badań nad pieśnią ludową, możemy uznać: swobodne wykonanie danego głosu, polegające na warjacji, dyminucji i melizmatyzacji. Dzięki temu możemy znów zrozumieć opowiadania ówczesne, opisujące, jak to niemal niemożliwe było nauczyć narody Północy (Germanów, Celtów [Słowian?]) „wykwintów i słodyczy“ gregorjańskiego chorału. Jak wiadomo, posiadały te narody zdawiendawna inną zupełnie muzyczną praktykę i estetykę: główną zasadą ich muzyki był element dźwięku, który wykluczał wszelką ornamentykę, wynikającą z zasady linijności, i nastawiony był na ścisłą diatonikę i sylabiczność. Tego rodzaju śpiewu, w którym każdej zgłosce odpowiadał jeden dźwięk (czasem pojawiał się też krótki melizmat przejściowy), stopnie były ściśle diatoniczne i nie było chromatycznych, enharmonicznych odcieni, musiał inaczej wychowanym, a szczególnie duchownym tych czasów, wydawać się „barbarzyńskim, krzykliwym, hałaśliwym“. Jeśli mimo to w ciągu dalszego rozwoju podobne „barbarzyńskie elementy“ przeniknęły — jak to widać jasno ze źródeł — do sekwencyj, tropów, nawet chorałów i wywarły daleko idący wpływ na muzyczne ukształtowanie śpiewu gregorjańskiego, to było to dzieło rozwijającego się, silnego, twórczego ducha narodowego Północy, który wbrew usiłowaniom ujednostajnienia i zahamowania wszystkiego, co subjektywne, skruszył wszelkie zapory.

Z każdym z tych stylów łączyła się, oczywiście, związana z nim rytmika i metryka. Jeśli zwyciężała, jak n. p. w sekwencjach, uczuciowość północna, to używano też z konieczności odpowiedniej rytmiki.

Rzeczą z gruntu fałszywą byłoby objaśnienie takich pierwiastków jako produktów samorodnego rozwoju śpiewu gregorjańskiego. Śpiew gregorjański był pierwotnie zjawiskiem muzycznem, którego rozwój był już zakończony, i nie doszedłby do tej postaci, którą później przybrał, gdyby nie zetknięcie z pieśnią ludową Północy. Początkowe starania, aby nim zastąpić pieśń ludową, i późniejsze, by był conajmniej równie jak ona popularny, sprawiły, że zapożyczano się, czerpano z pieśni ludowej i naśladowano ją, aby śpiew kościelny w pewnej mierze do niej upodobnić.

Krótko mówiąc, historja rozwoju chorału gregorjańskiego tak długo pozostanie dziełem niewykończonem, tak długo ukazywać się nam będzie jako twór nieorganiczny i nielogiczny, tak długo nie wzniesie się do ogarnięcia przedmiotu ze stanowiska badań stylistycznych, estetyki, psychologji i filozofji muzyki, jak długo nie wyjaśni się szczegółowo i nie ustali struktury muzyki ludowej czy też pieśni ludowych rozmaitych narodów (o ile się dziś możemy zorjentować, istnieją dwa wielkie kręgi kulturalne: Północ i Południe). Zrodzony z kultury statycznej musi śpiew gregorjański przystosować się do innej, coraz większe znaczenie zyskującej zasady i jest w efekcie stopem, konglomeratem.

Zwróćmy uwagę na w i e l o g ł o s o w o ś ć! Ten, kto nie wyziera-

jąc poza ciasno zakreślone granice, nią tylko samą będzie się zajmować, dojdzie — jak to się już rzeczywiście stało — do najfałszywszych wniosków. Będzie on mówił o „wynalazku" organum i t. p. rzeczach, nie myśląc o tem, że dzieje kultury nie znają „wynalazków". Skoro już, zajmując się chorałem gregorjańskim, przekonaliśmy się, że w owych czasach muzyka ludowa Północy posiadała indywidualność mocno zarysowaną i wywierała wielki — choć nie dający się dziś jeszcze ocenić — wpływ, nie od rzeczy będzie znów na nią przedewszystkiem zwrócić uwagę.

O wielogłosowości w pieśni ludowej tych czasów mówią nam przeróżnego rodzaju świadectwa literackie [7]), a nadto możemy spróbować wyzyskać dla naszych rozważań wyniki muzykologji porównawczej, która odsłania częściowo początki i stadja rozwoju wielogłosowości. Większość badaczy sądzi, że prymitywna wielogłosowość posługuje się najbardziej zlewającemi się interwałami (kwarty, kwinty), i że dopiero z wysubtelnieniem poczucia muzycznego pojawiają się stosunki bardziej skomplikowane (tercja, seksta). Zgadzałoby się z tem późniejsze zjawisko „organum purum" teoretyków. „Organum" byłoby więc naśladowaniem czy też przejęciem do muzyki kościelnej praktyki muzycznej ludów Północy. Reprezentanci innego kierunku (m. i. H. Riemann) twierdzą, że nie można sprowadzać zmiejsca do wspólnego mianownika rozwoju wielogłosowości u różnych narodów i ras. Twierdzą oni, że Północ oddawiendawna nastawiona była na dźwiękowość i powodowała się nie wartością zmysłową dźwięku, lecz efektem pewnej szorstkości dźwięku (tercja, seksta). Wskutek tego lud Europy środkowej śpiewać ma do dziś głównie w równoległych tercjach i sekstach i niektórzy z badaczy możliwość śpiewania pieśni w tercjach uważają za probierz jej ludowej autentyczności. Muzycy więc kościelni średniowiecza, sami przeważnie synowie Północy, pragnąc zużytkować w jakiś sposób dla muzyki kościelnej rodzimą wielogłosowość, mieli przejąć wprawdzie zasadę wielogłosowości, nie mając jednak przytem odwagi by zerwać ze starożytną teorją muzyczną i zawrzeć pewnego rodzaju kompromis; zamiast interwałów tercji i kwarty, potępionych jako dysonanse, mieli wziąć najbliższe współbrzmiące interwały: najbliższą tercji kwartę i sąsiadującą z sekstą kwintę. Sczasem dopiero odczucie ludowe miało zwyciężyć i spowodować rewizję teorji. Oba poglądy mają charakter hipotetyczny i dopiero dalsze badania mogą doprowadzić do ostatecznych wyników. Dziś niepodobna już rozstrzygać; dla każdej z tez można przedstawić zarówno materjał potwierdzający jak i zaprzeczający jej. W Islandji pospolite jest — jak wiadomo — do dziś śpiewanie w równoległych kwintach, t. zw. „tvisöngur". Z wielogłosowemi śpiewami ludowemi, które posługują się temi samemi interwałami, spotykamy się nadto tak w środkowej, jak i zachodniej Europie [8]). — Można natomiast na podstawie obserwacyj, poczynionych w Europie, a szczególniej w krajach pozaeuropejskich, przytoczyć — pomijając, oczywiście, wyższe stopnie rozwoju — niezliczoną ilość wypadków używania (zamiast zlewających się) w bardzo znacznym stopniu współbrzmień takich interwałów, które my uznajemy za dysonanse. Pozatem ważną przeszkodą w rozstrzygnięciu tej sprawy jest już dziś fakt, że nie znamy dotąd właściwie autentycznych przykładów. Przykładów, jakie podają teoretycy, nie wolno absolutnie

uważać za identyczne z praktyką; miały one przecież być **teoretycznemi** wyjaśnieniami i niczem więcej [9]).

Organa, które są rzeczywiście kompozycjami i były wykonywane, przedstawiają się zupełnie inaczej niż dotąd przypuszczano.

Jedno jest w każdym razie pewne: zjawisko wielogłosowości nie jest ani wynalazkiem teoretyków, ani dalszym rozwojem chorału gregorjańskiego, ani zapłodnieniem kultury północnej przez południową, ale cechą odrębną muzykalności północnej. Przeniknęła ona do muzyki kościelnej dzięki niedającej się stłumić sile muzyki ludowej. Jeśli pod wpływem opisów teoretyków budzą się jakieś wątpliwości, to trzeba zawsze pamiętać, że pisma ich nie miały być obrazem istniejącej praktyki, lecz połączeniem w jeden zgodny system ludowej w swym charakterze śpiewackiej i muzycznej maniery ze starożytnemi poglądami muzycznemi i dlatego do pism ich wtargnęła spekulacja.

Rozważmy jeszcze krótko inną ważną w wielogłosowości sprawę: „wielogłosowość bordunową", „diaphonia basilica". Nie pozostaje ona w żadnym związku z organum równoległem i polega na zupełnie innego rodzaju zasadzie. I jej pochodzenia również nie odkryje ten, kto się tylko do niej ograniczy. Folklor muzyczny natomiast uczy nas rzeczy następujących.

Instrumentem, którym się wtedy bardzo dużo posługiwano, była lira (organistrum). Jej cechą charakterystyczną było to, że w czasie grania melodji na jednej strunie inne struny dźwięczały równocześnie z nią, wydając zawsze ten sam dźwięk (kwintę w basie). Tę cechę specyficzną, którą posiadają też bardzo rozpowszechnione dudy i która przyswojonej przez lud grze na instrumentach nadała specjalny charakter, przeniesiono również do muzyki wokalnej. Jeden głos wytrzymuje jakiś dźwięk albo wciąż go powtarza, drugi śpiewa do tego właściwą melodję [10]). Porównajmy z tem przykłady z „Micrologus". Czy przeciąganie dźwięku *f* lub *c* jest czemś różnem od tego ludowego sposobu?

Widać więc bardziej niż wyraźnie, że teoretycy podchwycili przejętą od ludu praktykę i zużytkowali ją z tą różnicą, że lud, nie dbając o nic, szedł poprostu za swemi skłonnościami i pozostawiał swobodę swojej indywidualności, a teoretycy starali się żywe zjawisko zamknąć w reguły, prawa i formuły. Wszystkie ich jednak podstawowe sformułowania i zasadnicze partje opierają się na przejętej od ludu manierze. Śmiało można powiedzieć: teorja ówczesna była abstrakcyjnem ujęciem przejętej od ludu praktyki. Porównajmy szereg najdawniejszych zachowanych i opublikowanych dotąd przykładów w pracach **Ludwiga, Wooldridge'a i i.**! W dalszym rozwoju muzyka artystyczna coraz bardziej się oddalała od swojego właściwego źródła, muzyki ludowej, usamodzielniła się i osiągnęła wyżyny, do których lud nigdy nie dojdzie.

Przy omawianiu wielogłosowości wspomnijmy już odrazu i o heterofonji. Zasada ta, którą — pominąwszy muzykę pozaeuropejską — spotykamy dziś jeszcze w naszej pieśni ludowej, oddziaływała dość silnie w muzyce średniowiecznej. I ona również została przejęta od ludu. U wielu ludów heterofonja jest jedyną właściwie wyższą zasadą konstrukcyjną i nic nie sprzeciwia się — choć nie znam też na to żadnego bezpośredniego dowodu — przypisaniu jej średniowiecznej mu-

zyce ludowej; odwrotnie jednak rezultaty muzykologji porównawczej zgadzają się z tem w zupełności. A pierwotną cechą późniejszych organa i motetów z XIII wieku jest równoczesność motywu i jego przekształcenia.

Oświetlimy wreszcie nieco dokładniej jeszcze jedną wspomnianą już sprawę. Widzieliśmy już, że zasada warjacji miała duże znaczenie w południowej Europie, obcą zaś chyba była Północy. Muzycy-artyści z Północy przejęli później tę zasadę konstrukcyjną. Fakt ten podważa mocno rozpowszechnione zresztą wyjaśnianie koloratury praktyką instrumentalną i wprowadza do niego bardzo istotne zmiany. Przypuszczenie, że technika ornamentacyjna wywodzi się z natury instrumentów, jest absolutnie sprzeczne z samem sobą: najdawniejsza znana nam tabulatura organowa z XIV wieku[11]), intawolacja pieśni z „Roman de Fauvel", zawiera ją w formie ozdobnej. Porównajmy z tem C. Paumann'a „Fundamentum organisandi"! Czy i tu technika ornamentacyjna wywodzi się z natury instrumentów? Przystosowanie utworu instrumentalnego do śpiewu wprowadza napewno do śpiewu maniery instrumentalne, ale nietylko technika gry na instrumentach wpływa na ciągły wzrost praktyki dyminucyjnej i koloraturowej, lecz w równej albo i większej mierze samodzielność wykonania, pochodząca z muzyki ludowej Południa, przejęcie od ludu współtworzenia i przekształcania melodji. Rozważmy tylko obecnie z tego stanowiska organa, conductus, motety, dzieła „artis novae"!

Możemy odrazu napomknąć o innem jeszcze zagadnieniu: sporze o „instrumentalne partje" w kompozycjach. Ze stanowiska odczucia muzycznego ludu nie można tych partyj uważać wyłącznie za instrumentalne. Zestawienia z pieśniami ludowemi o tej samej tendencji konstrukcyjnej wykazują tyle podobieństw i zgodności, że i ta cecha — zupełnie niby niezrozumiała i dziwna — wyjaśnia się w sposób całkiem prosty i nieskomplikowany. I w tym wypadku towarzyszy dalszemu rozwojowi coraz większe zróżnicowanie, obszerna, rozbudowana nauka o dyminucji, gdy tymczasem muzyka ludowa bez teorji i utrwalania w piśmie żyje (powoli się rozwijając), naturalnem swojem życiem.

Folklor muzyczny wyjaśnia też nieoczekiwanie niezwykle ważny i w muzykologji pod każdym względem najbardziej interesujący problemat powstania tonacyj. Sądzono dotychczas, że tonacje starożytne przeszły z Grecji do Italji, że kościół katolicki wprowadził je na Północy i tam ze wzrostem poczucia harmonji zmieniły się i przekształciły w duchu stylu harmonicznego, zatraciły dzięki akcydencjom swój właściwy charakter, upodobniły się do siebie i przeszły wreszcie w naszą tonację durową i mollową. — Obecnie dzięki badaniom ostatnich dziesięcioleci obraz zmienił się gruntownie. Przedewszystkiem wiemy teraz, że muzyka ludowa plemion germańsko-celtyckich miała, jak daleko możemy sięgnąć wstecz, swoją własną tonacją durową. Była to więc skala, której nie zawierały gamy kościelne. Nie mamy wprawdzie zbyt bogatego materjału tego rodzaju muzyki ludowej i będącej pod jej wpływem muzyki artystycznej, ale jest on tak charakterystyczny i pouczający, że można bardzo dobrze śledzić stosunki panujące w poszczególnych stuleciach. — Możemy jeszcze nadto stwierdzić bardzo ważny fakt, który znakomicie ilustruje nasze rozważania i dowodzi, że twierdzenia nasze ujmowały rzecz zupełnie trafnie. Dowodziliśmy mianowicie, że

zasadę wielogłosowości przejęto z muzyki ludowej Północy, teoretycy dali jej pewnego rodzaju podstawę naukową — mniej lub więcej zgodną z praktyką — a sczasem naturalna jej uprawa przekształciła się w uprawę artystyczną. Wspomnieliśmy też o poglądzie pewnego kierunku, że nastawienie tych ludów na dźwięk doprowadziło do użycia „szorstkich" (wówczas) konsonansów (tercji, seksty). Przed chwilą zaś twierdziliśmy, że muzyka ludowa miała swoją własną skalę durową (rozszerzenie i wyższe stadjum [anhemitonicznej] pentatoniki). Na to wszystko znajdujemy we wczesnych organach wprost wymarzone przykłady. Wiele z nich stoi w czystej tonacji durowej. Początkowemi i końcowemi akordami są m. i. czyste trójdźwięki durowe. Dwugłosowe zaczynają i kończą się tercją. Można też napotkać efekty toniki i dominaty (powtórzenie, imitacja i t. p. na stopniu I i V). — Referując pokrótce rezultaty badań, przedstawiamy sprawę w ten sposób. Muzycy kościelni, którzy pochodzili z narodów północnych i znali duszę i uczuciowość swego ludu, pragnęli z jednej strony muzykę jego zużytkować dla kościoła, z drugiej zaś strony zbliżyć się w ten sposób do uprawy muzyki na sposób ludowy i tą drogą zdobyć dla muzyki kościelnej, a temsamem dla kościoła w ogólności, szerokie warstwy ludu. Przeciwstawiała się temu niewątpliwie teorja muzyczna starożytności jako czynnik w wysokim stopniu hamujący. Scholastyka dążyła bowiem do pogodzenia zdobyczy starożytności z nauką kościoła, a teoretycy — przynajmniej narazie — nie mieli odwagi doprowadzić do sprzeczności ze starożytną teorją muzyczną. Nie można było przedewszystkiem w systemie skal kościelnych w żaden sposób pomieścić skali durowej. Ponieważ na niej zapewne, jak możemy przypuszczać, oparte były wszystkie pieśni świeckie, a więc i wiele takich, które kościół pragnął usunąć, przeto jedynem wyjściem było negowanie tej tonacji, piętnowanie jej jako „modus lascivus" i niedopuszczenie do jej istnienia. Tak samo było z nauką o konsonansach. Ponieważ zaś wczesne organa często — jak to już wspomniałem — zawierają tercje i, rzadziej zresztą, tercje równoległe, wiele przemawia za przypuszczeniem, że interwały te już oddawna były w użyciu. Jak wiadomo, według teorji muzycznej starożytności konsonansami są tylko oktawy, kwinty i kwarty. Radzono sobie w ten sposób, że interwałami temi zastępowano w teorji przejęte od ludu tercje i seksty. Ale jak to się często zdarza, tak i w tym wypadku teorja nie szła w parze z praktyką. W pierwszym okresie, w którym starano się wprowadzić do kościoła wielogłosowość na sposób ludowy, nie umiano mimo wszystkich nauk i wiadomości teoretycznych utworzyć nic samodzielnego, własnego. W przeciwieństwie do zasad w praktyce, nie umiejąc sobie poradzić, opierano się ściśle na pierwowzorze, a niejedno może nawet dosłownie przejmowano [12]). Następne stadjum rozwoju sprowadziło dalszą rozleglejszą rozbudowę teorji: wyszkolone dzięki praktyce doświadczenie i w związku z tem większe opanowanie materjału i samodzielność opracowania. W stadjum tem oddalono się stosunkowo najbardziej od dotychczasowej podstawy, od muzyki ludowej i wyrażających się w niej pierwotnych praw muzycznych. Dalsze stadjum rozwoju nie łączy się właściwie z drugiem bezpośrednio, lecz przebłyskuje, bardzo zresztą słabo, w całej linji rozwoju, następnie jednak przebija się ostatecznie jako kompensacja drugiej fazy i decyduje o późniejszym kierunku naszej muzyki zachodu.

Jest to zasada naturalnego rozwoju właściwych muzyce Północy tendencyj pierwotnych pod względem tonalnym, harmonicznym i rytmiczno-architektonicznym [13]).

Ale daleko jeszcze jest do wyczerpania związków zjawisk historji muzyki z muzyką ludową. Dotychczas odsłoniliśmy właściwie tylko pierwiastki muzyki Zachodu, aby wskazać, jak muzyka artystyczna wyrasta z muzyki ludowej. Wciąż jednak odkrywać można ich związki, wpływy i punkty styczne w ciągu dalszego rozwoju. W dziejach muzyki wielogłosowej, od organum, conductus, motetu i t. p. począwszy, aż do jej najwyższego rozwoju, spotykamy się wciąż z pieśnią ludową. Najpierw przejmowano poszczególne frazy, części i t. p. włączano je w budowę lub używano ich w jakiś inny sposób. Potem w technice cantus firmus używano jako c. f. całych pieśni ludowych, które tworzą filar konstrukcji, podtrzymujący kompozycję muzyczną. Niewszystkie z zachowanych c. f. są pieśniami ludowemi, lecz bezwątpienia bardzo wiele z nich, zwłaszcza w pierwszych stuleciach, trzeba do nich zaliczyć. Resztę należy zapewne umieścić między pieśniami przyswojonemi przez lud. Fakt ten dowodzi, jak silnie byli ówcześni twórcy muzyczni, mimo wszelkiej teorji i umiejętności artystycznej, zrośnięci z pieśnią ludową i jak, nieświadomie zapewne, mimo wszelkich pozorów odmienności, odczuwają stosunek zależności i mocny jeszcze związek ich sztuki z muzyką ludową. Dla psychologji i estetyki całej tej sztuki sprawa ta ma decydujące znaczenie. Istnieje jeszcze przedział, brak jednolitości wewnętrznej: z jednej strony przechylanie się ku punktowi wyjścia, ku muzyce ludowej, z drugiej strony dążenie do jak najzupełniejszego uwolnienia się od niej, próby stworzenia na drodze spekulacji czegoś niezależnego od natury. To jedna, to druga tendencja wysuwa się naprzód. W wielu n. p. kompozycjach trudno będzie c. f., w którymby rozpoznać można pieśń ludową, wyodrębnić stylistycznie od głosów towarzyszących (nieraz też zdarzało się faktycznie badaczom, że nie mogli rozstrzygnąć, w którym głosie znajduje się c. f., kilka bowiem głosów miało tę samą strukturę i charakter). W innych wypadkach natomiast włączona pieśń ludowa lub przyswojona przez lud wyrywa się wprost z całości, stanowiąc część zupełnie odmienną w charakterze i zgruntu obcą. Nie należy tego wyjaśniać nieporadnością, brakami techniki i t. p. względami, ale świadomym stosunkiem do przedmiotu. Jeśli się więc chce zrozumieć proces wewnętrzny twórczości muzycznej, estetykę i filozofję muzyki tego czasu, trzeba sobie przyswoić nietylko dokładną znajomość techniki, form muzycznych i t. d., ale także gruntowną wiedzę z zakresu pieśni ludowej i jej budowy. Porównanie wzajemnego stosunku pieśni ludowej z techniką muzyki artystycznej pozwoli odrazu stwierdzić, jaki był zamiar artysty: czy chciał on stworzyć syntezę muzyki ludowej i techniki artystycznej, czy też — spowodu, który trzeba potem zbadać — chce on zbudować swoją strukturę na wyimaginowanej podstawie, którą użycie c. f. ma tylko przesłonić, stwarzając równocześnie pozory takiej podstawy [14]). Stwierdzenie to wskazuje odrazu, jakie stanowisko należy zajmować w stosunku do poszczególnych dzieł; umożliwia to krytyczną i psychologiczną ocenę.

Większe jeszcze znaczenie ma pieśń ludowa w dziejach pieśni artystycznej. „Z pieśni ludowej wyrosła wogóle prawdziwa pieśń i ze

źródła pieśni ludowej czerpiąc, odrodziła się nanowo pieśń artystyczna". Fakt to niezaprzeczony i często zwracano nań uwagę, ale nie opracowywano systematycznie tego zagadnienia. Tu właśnie napotykać będziemy w ciągu całego rozwoju związki, wpływy i punkty styczne z pieśnią ludową. Pieśń artystyczna Zachodu wyrosła bowiem z ścisłego przeniknięcia się obydwóch czynników: chorału gregorjańskiego i muzyki ludowej. W każdem prawie stadjum rozwoju widać (i w późniejszych czasach) wyraźną przymieszkę ludowości i zwrot do pieśni ludowej. O ile się obecnie w tem orjentujemy, conductus, jeżeli je zaliczymy do tej kategorji, są typowemi przykładami zmieszania się elementów tych dwu czynników[15]. — Śpiew truwerów, trubadurów, minnesängerów — wymieniam odrazu wielką kategorję — uznano zdawiendawna za konglomerat pierwiastków o charakterze ludowym z pierwiastkami kościelnemi. Stopień ich przeniknięcia się wzajemnego jest różny. Raz mamy do czynienia z luźnem nagromadzeniem, to znów z głębokiem przetworzeniem, rodzącem całość jednolitą, świadczącem o sile twórczej autora i stanowiącem już utwór samodzielny, kiedyindziej znów z przewagą jednego lub drugiego czynnika. Pieśni te, choć niezawsze mają większą wartość muzyczną, stanowią niezwykle interesujący materjał dla badań i rozważań nad tem, jak dwa przeciwstawne czynniki zapładniają się wzajemnie, usuwają lub wzmacniają, a wreszcie ścierają, tak, że z obu pozostają tylko główne tendencje rozwojowe, które wkońcu spływają się w jeden czynnik.

W jak wielkiej mierze czerpała z pieśni ludowej tak katolicka, jak i protestancka pieśń religijna, jest zbyt znane, żeby się tu jeszcze bliżej nad tem zastanawiać. I tu napotykamy wszelkie możliwe stopnie. Dla pełnego zobrazowania znaczenia pieśni ludowej dla pieśni artystycznej wymienić można bez wyjątku niemal każdy przejaw rozwoju. Dotąd jednak wypowiadano, niestety, poglądy w sposób czysto subjektywny i uczuciowy, nie opierając się na ściśle rzeczowych kryterjach stylistycznych i dlatego często przeceniano ten wpływ albo go znów nie doceniano. Przykład konkretny: w swojej „Geschichte der Oper" twierdzi Kretzschmar, że pojawiający się w arjach Cavalli'ego takt $^3/_2$ „jest podobny do barkarol weneckiej muzyki ludowej". Przy dokładnem jednak sprawdzeniu, w jaki sposób Kretzschmar doszedł do tego wniosku, okazuje się, że ten apodyktycznie wypowiedziany sąd jest w rzeczywistości mocno wątpliwy. Nie wystarczy więc stwierdzenia związku opierać na przypuszczeniach zamiast na dokładnie zebranych dowodach. Takie nieostrożne operowanie hipotetycznemi pieśniami ludowemi prowadzi do zawodów i błędów, do uważania rzeczy nieznanych za źródłowo udokumentowane. Jeśli wiemy n. p., że w XVIII wieku istniały związki muzyki ludowej z operą i że istniała pomiędzy niemi ścisła łączność, wyrażająca się w prymitywiźmie ludowym, albo że twórczość Galuppi'ego była ściśle związana z muzyką ludową, że u Cocchi'ego, Lattilli i i. napotykamy ludowe elementy, że Keiser, Kusser i Telemann posługiwali się pierwiastkami przejętemi z pieśni ludowej, że bez pieśni ludowej nie można sobie właściwie wyobrazić t. zw. „Singspiel", że odrodzenie pieśni niemieckiej w XVIII w. nawiązało do melodyj ludowych, nie wolno nam na tej podstawie wszystkiego, co według naszego odczucia ma charakter ludowy, uważać zmiejsca za faktycznie lu-

dowe. Analogje i podobieństwa trzeba oczywiście traktować z największą ostrożnością, podobne bowiem zjawiska wynikać mogą z bardzo różnych przyczyn[16]).

Na jedno jeszcze trzeba zwrócić uwagę; na stosunek muzyki ludowej instrumentalnej do muzyki artystycznej. Z początku pozostawił ją kościół wędrownym muzykom, grajkom i t. p. i rozwijała się ona wyłącznie w tych kołach. Była to w pierwszym rzędzie muzyka taneczna i pieśni do tańca. Śledząc rozwój muzyki tanecznej Zachodu, stwierdzimy znów pod względem tonalnym, rytmicznym i architektonicznym silny wpływ muzyki ludowej. Przypominam „carole", „espringale", „estampidas", „basses dances", ballady, ronda i t. p. Weźmy i inne zjawiska pod uwagę. Podstawowe formy rytmiki i metryki muzyki naszej pochodzą niewątpliwie w znacznej części z poezji i muzyki ludowej. Zasada dwudzielności jest czysto ludowa, podczas gdy scholastyczna teorja muzyczna, odwracając się świadomie od sztuki ludowej, uznawała za „perfectum" trójdzielność; jak zwykle w takich wypadkach, zwyciężyło w dalszym rozwoju „imperfectum", forma rodzima. W muzyce ludowej spotykamy się z pieśniami dwu-, trzy- i czterogłosowemi w stylu kontrapunktycznym; zasada imitacji jest dobrze znana i używa się takich form jak kanon, utwory w rodzaju fugi i t. p. Pewne prawa harmonji, jak „właściwe" rozwiązanie trytonu i tonu przewodniego[17]), zasada toniki i dominanty (wyrażając się nawet w modulacji) i t. p. istnieją zdawiendawna, przynajmniej w zarodku, w muzyce ludowej (w ciągu tych czasów zresztą, z których zachowały się źródła, nastąpiła ewolucja poczucia muzycznego ludu w sensie pozytywnym). Są to zjawiska, które dociekania spekulatywne odkryły dopiero po długim czasie i których sformułowanie jest tylko uświadomieniem sobie praw, stanowiących oddawna na Północy podstawę twórczości muzycznej ludu. A skoro się jeszcze zważy wszystko to, cośmy dotąd powiedzieli[18]), to chyba jasnem już jest, że muzyka ludowa, zgruntu obca muzyce artystycznej jako zasada, pozostawała z nią mimo to i pozostaje w najściślejszym związku i że badanie muzyki artystycznej, dążenie do odkrycia jej prawidłowości i sił, które ją kształtowały, oraz zrozumienia jej jako przejawu życia kulturalnego narodów, a więc historja muzyki w idealnem znaczeniu, możliwa jest j e d y n i e tylko wtedy, jeśli się bada szczegółowo i gruntownie pieśń ludową, zestawia ze sobą wyniki badań nad muzyką ludową i artystyczną, rezultat badań nad folklorem muzycznym zużytkowuje dla historji muzyki i posługuje się obserwacjami i doświadczeniami tej nauki dla rozwiązania problemów historji muzyki[19]).

Rola pieśni ludowej w badaniach nad historją muzyki nie wyczerpuje jeszcze bynajmniej jej znaczenia dla muzykologji. Chociaż pełne wyzyskanie całego dla historji muzyki wartościowego materjału, jaki zawarty jest w „pieśni ludowej", jest — jak to chyba wynika jasno z dotychczasowych wywodów — pracą ogromną, której rozmiary może się dziś nawet w całej pełni jeszcze ogarnąć nie dają, jest to dopiero jedna strona wchodzącej tu w rachubę problematów. W folklorze muzycznym znajdą dla siebie także inne gałęzie muzykologji bardzo wiele faktów naukowych, wyjaśnień i uzupełnień[20]).

Europejski folklor muzyczny uważa się dotąd stale za część muzykologji porównawczej, mówienie więc o związkach tych dwu dzie-

dzin sprawia właściwie wrażenie tautologji. Przy bliższym wglądzie w sprawę okazuje się jednak, że w systematyce logicznej nie mają one z sobą nic wspólnego [21]). Dziedziny ich pracy nie pozostają z sobą w żadnem głębszem pokrewieństwie: pieśń ludowa Zachodu jest ściśle związana z resztą życia muzycznego tych krajów i wchodzi w skład jego syntezy, a zjawiska muzyczne innych części świata, ras, ludów i t. p. stanowią znów całość dla siebie. Czyż nie jest to zupełnie nielogiczne, że w historji muzyki Zachodu uważa się za godną uwagi jedynie muzykę artystyczną, a w muzykologji porównawczej czyni się przedmiotem badań z jednej strony całość twórczości muzycznej narodów pozaeuropejskich — a więc muzykę artystyczną i ludową, a nadto muzykę ludów pierwotnych, z drugiej zaś tylko część, tylko wycinek z życia muzycznego pewnego kręgu kulturalnego? Z równą racją mogłaby muzykologja porównawcza wydzielić dla siebie badanie europejskiej muzyki artystycznej, a folklor pozostawić osobnej specjalności. — Systematykę zatem muzykologji trzeba pod tym względem poddać rewizji i zmienić ten przestarzały i pozbawiony konsekwencji podział.

Przypuśćmy, że zmiana ta już się dokonała, a omówienie stosunku folkloru do muzykologji porównawczej jest zupełnie na miejscu i w ogólnym przeglądzie związanych z nim zagadnień konieczne.

Muzykologja porównawcza znajdzie w wynikach badań muzycznych nad pieśnią ludową bardzo wiele materjału, który stanowić będzie analogje do zjawisk z jej własnej dziedziny, który dostarczy uzupełnień i wytyczy kierunek jej dalszych badań. Dla każdego prawie zagadnienia muzykologji porównawczej znajdziemy odpowiednik w badaniach nad pieśnią ludową [22]). Z tego rodzaju metod porównawczych wyciągniemy wiele korzyści [23]). Nie można będzie jednak — jak wspomniano — zestawiać i łączyć z sobą na ślepo wszystkich podobieństw i analogji, mogą one bowiem być zupełnie przypadkowe; ich przyczyny i związek z innemi zjawiskami mogą być wprost przeciwne.

Już sam materjał, którym obie specjalności rozporządzają, pochodzi często z tego samego rodzaju dziedzin. Przedewszystkiem dzięki swemu materjałowi historycznemu i umożliwionym przezeń zasadom i teorjom rozwoju historycznego może folklor Zachodu wydatnie wesprzeć w tych kwestjach fakty muzykologji porównawczej, która operuje naogół tylko materjałem współczesnym [24]), i uchronić ją w pierwszym rzędzie od syntetyzowania, rozczłonkowywania i grupowania materjału drogą czystej spekulacji i tworzenia w ten sposób teoryj, które choć wydają się prawdopodobne w granicach jednej mało zbadanej — pamiętajmy — dziedziny, zastosowane do wszystkich zjawisk, nie dadzą się utrzymać [25]). Bliższe zajmowanie się przy tej sposobności temi związkami jest zbędne, ponieważ rozdział folkloru i muzykologji porównawczej stanowi dopiero postulat; narazie łączą się one w jedną całość i przedstawianie ich związku jest zupełnie niepotrzebne, chociaż nie wszystkie, oczywiście, problematy muzykologji porównawczej są aktualne i w dziedzinie folkloru. Pierwsza z nich jest i pod względem swych rozmiarów i horyzontów rozleglejsza i większa i w przyszłości zostanie napewno podzielona na części, aby można było materjał jej należycie opracować. Ich wzajemne związki układają się, naturalnie, zupełnie swobodnie. Np. praca o rozwoju zasobu dźwięków nie ograniczy się do tego rodzaju zjawisk

w którejś części świata albo w całym świecie pozaeuropejskim, ale uwzględni też narody Europy; zamknięcie się w granicach jakichś form, krajów, ludów, ras, regjonów, części świata i t. p. nie może być nigdy pracą syntetyczną, lecz conajwyżej badaniem szczegółowem, które zużytkuje później dla syntezy studjum kompilacyjne. Jest więc już jasną chyba rzeczą, że każde badanie, które posługuje się metodą porównawczą, dąży do odkrycia reguł i prawidłowości w zjawiskach muzycznych całej ludzkości i napisanie „biologji" muzyki uważa za swój cel; musi też m. i. czerpać materjał z folkloru.

Z krótko tu zaznaczonych linij zasadniczych wnioskować można o stanowisku i stosunku „pieśni ludowej" do muzykologji porównawczej w poszczególnych wypadkach. Stosownie do natury opracowywanego problemu współpraca będzie mniej lub więcej ścisła. Odpowiednio do charakteru grupy nauk wciągniętych w danym wypadku do pomocy, przeważać i decydować będzie to ściśle przyrodniczy punkt widzenia, to znów eksperymentalno-psychologiczny, antropologiczno-etnograficzny albo genetyczno-historyczny. Ten przegląd stosunku pieśni ludowej do muzykologji porównawczej, choć pobieżny i całkiem powierzchowny, wystarcza chyba jednak do zrozumienia, jaka niezmiernie wielka masą zagadnień tu się nasuwa.

Zupełnie nowe i wielostronne oświetlenia stosunku pieśni ludowej do muzykologji umożliwi rozważanie następujących faktów. Pieśń ludowa powstała, według definicji naszej, ze spontanicznego i swobodnie tworzącego przeżycia i uczucia niewykształconego ludu, który nie przestrzega żadnych teoryj, reguł i t. p., lecz polega na tkwiącem w nim samym odczuciu i tworzy w sposób czysto uczuciowy. Jakie jest pochodzenie zmysłu muzycznego, popędu do zajmowania się muzyką i wyrażania swoich „reakcyj", oto zagadnienie psychologji muzyki. Obok muzykologji porównawczej wiele cennego materjału dostarczy także i folklor muzyczny, wiedza o muzyce ludowej. Znając okoliczności, zwyczaje i obyczaje, może nas ona np. poinformować, czy istniał podział na muzykę kultową i świecką, a jeżeli tak, to czy i jakie zachodziły między temi działami różnice, może ona rozwiązać lub conajmniej wyświetlić nieco zagadnienie, skąd się wzięła muzyka, z czego wyrosły pierwotne zjawiska muzyczne. Ponieważ pieśń ludową stworzyły te warunki, które historja kultury uważać może za pierwsze stadjum rozwoju [26]), przeto nasuwają się następujące myśli: jako wytwór poczynającej się kultury, jako podstawa i punkt wyjścia dalszego rozwoju, zalążek niejako i komórka zarodowa późniejszego wzrostu może pieśń ludowa dostarczyć nauce sprawdzianu, który pozwoliłby na śledzenie elementów pierwotnych twórczości muzycznej rasy, narodu czy plemienia, dotarcie do ich początków i ich powstania, odsłonięcia ich przyczyn i pierwiastków. Wnioski te mają podstawowe znaczenie dla e s t e t y k i i p s y c h o l o g j i, t e o r j i i l o g i k i muzyki [27]).

Popełniano dotąd ten błąd, że obierano jako punkt wyjścia i przedmiot badań skomplikowane utwory artystyczne i starano się z nich wyprowadzić estetyczne, psychologiczne i podobne prawa i zasady, nie zdając sobie zupełnie sprawy, że przeprowadzenie tego rodzaju przedsięwzięcia jest rzeczą wręcz niemożliwą. Struktura dzieła muzyki artystycznej jest tak niezwykle skomplikowana, rozgałęziona i wielostronna, że przeniknięcie jej, oddzielenie od siebie poszczególnych składników

i zwarte przedstawienie w całości ich przebiegu jest rzeczą wykluczoną. Albo udaje się wyodrębnić ten lub ów pierwiastek i kosztem wszystkich innych ukazać jego znaczenie i rolę, albo też ujmuje się wprawdzie wszystko, ale jedynie powierzchownie i nie wychodzi się właściwie poza samo wyliczenie. Jakież są rezultaty dotychczasowych muzyczno-estetycznych badań? Jeżeli się zgóry ograniczają do pewnych momentów, to osiągają one przy sumiennej pracy piękny rezultat, wnoszą wiele nowego i wyjaśniają zagadnienie. Ale poza grożącem tu zawsze niebezpieczeństwem przecenienia jednego lub kilku czynników, wartości te okupione są znacznemi i uderzającemi cechami ujemnemi: zamknięciem się w granicach kwestji specjalnej, jednostronnością i brakiem właściwych proporcyj w przedstawieniu całości. Dlatego tyle jest rozmaitych szkół estetyki i psychologji muzyki, tyle indywidualnych metod i subjektywnych sposobów badania. Każdy wybiera sobie to, co mu się z jakichś względów wydaje najważniejszem, element formalny lub harmoniczny, linearny lub kontrapunktyczny i t. d. Przypominam np. estetykę interwałów: robiono wciąż nanowo próby wykazania, że poszczególne interwale mają pewien stały charakter i wartość ekspresywną, jużto dowodząc tego „cytatami" z literatury przedmiotu, jużto starając się dotrzeć do prawdy na drodze psychologiczno-eksperymentalnej. Z tego jednego przykładu — a jest ich niezmiernie wielka ilość — widać już zupełnie jasno, jak bardzo daleko się zapędzono. Dąży się do odkrycia w jakiś sposób podstawy melodyki, do wyjaśnienia i dotarcia do jej składników i jej istoty, aby móc później zjawiska złożone i skomplikowane wyjaśnić i wytłumaczyć poprostu jako sumę i połączenie poszczególnych czynników. Postępowanie to jest w każdym razie dowodem uświadomienia sobie, że melosu jako takiego badać nie można; usiłuje się dotrzeć do czynników pierwotnych i wierzy się w celowość takiego właśnie postępowania, ale w rzeczywistości wpada się w ślepą ulicę. Wyjaśni to może porównanie: jest to to samo, co usiłowanie wyjaśnienia architektury gotyckiej przez rozprawianie o materjale budowlanym (kamieniach, zaprawie murarskiej i t. p.). Nie można sobie, oczywiście, wyobrazić architektury bez materjału, ale znajomość materjału nie wyjaśnia jeszcze zasad architektury i jej różnych stylów. Przy najprymitywniejszej nawet architekturze, przy grobach kamiennych, fakt istnienia głazów narzutowych nie wystarcza bynajmniej do jej wyjaśnienia; wyjaśnia on wprawdzie formę zewnętrzną, ale nie wyjaśnia zasady. Jest ona czemś zupełnie nowem i samodzielnem w przetworzeniu oraz opanowaniu materjału, a więc, głębiej rzecz ujmując, materjał nie może jej nigdy objaśnić. Tak samo jest w dziedzinie muzyki. Materjał, w tym więc wypadku dźwięki i interwały, nie tworzy jeszcze bynajmniej jakiejś metodycznej zasady. Posługuje się ona coprawda interwałami i dlatego też konieczna jest dokładna ich znajomość, lecz do pochwycenia, zrozumienia i przeżycia jakiejś melodji, trzeba nietylko pochwycenia poszczególnych interwałów, ale przedewszystkiem wartości strukturalnej („Gestaltqualität") [28]. Ona to jednoczy poszczególne części, spaja je w nierozdzielną całość i tworzy rzecz zupełnie nową [29]. Nie da się już ona podzielić ani bez zmiany swej istoty rozłożyć na składniki, lecz jest sama w sobie czemś pierwotnem. Jeśli się chce zrozumieć zasadę melodyczną i sprowadzić jej prawa do sotałych formuł i schematów, to jedyną drogą do tego jest zajęcie się nią samą i szukanie wyjaśnienia w niej samej, rozpoczy-

nając oczywiście od rzeczy najprostszych i najłatwiejszych i stopniowo się posuwając ku skomplikowanym i trudnym.

Pieśń ludowa zawiera więc wszystkie możliwe pierwiastki muzyczne (począwszy od melodycznego) i to — co najważniejsze — przeważnie w formie prymitywnej, pierwotnej. Prymitywnej o tyle, o ile to wynika z istoty pieśni ludowej, wywodzącej się jedynie z uczucia, wolnej od dalszych przekształceń artystycznych, spekulacji i świadomego stopniowania. Pieśń ludowa jest w swoich najrozmaitszych formach prostem, pierwszem i podstawowem wcieleniem tendencyj artystycznych. Od niej i z niej rozwijała się muzyka artystyczna, czerpiąc z niej i od niej biorąc siłę i kierunek. Mimo wszelkiego pozornego, c z ę s t o umyślnego i usiłowanego odwracania się od sztuki ludowej, mimo wszelkich prób stworzenia z własnych sił i własnego ducha czegoś zupełnie nowego, samodzielnego i niezależnego, cała muzyka artystyczna jest tylko kontynuacją muzyki ludowej i czasem niewiele się tylko od niej oddala (np. t. zw. „Singspiel"), czasem znów odchodzi od niej tak daleko, mając poza sobą wielkie, nieprzejrzane przestrzenie, że wydaje się, jakby związek z muzyką ludową już nie istniał (np. symfonja, kwartet smyczkowy, dramat muzyczny). Badanie genetyczno-historyczne wykazuje jednak, że — mówiąc obrazowo — muzyka ludowa jest pniem, z którego wyrastają większe i mniejsze konary, mniej lub więcej znów się rozgałęziające. Oko obserwatora, patrzącego na drzewo z pewnej odległości, nie dostrzeże w wielu bujnie i gęsto rozgałęzionych miejscach samego pnia, a niektóre gałęzie, które chyląc się, dotykają ziemi, wydadzą mu się może krzakami; będzie sądził, że nie wszystko tu z jednego pnia wyrasta, ale w znacznej części wprost z ziemi. Zbliska dopiero pozorna gmatwanina przechodzi w przejrzyste linje i jasnem staje się rozczłonkowanie całości. Zupełnie tak samo jest w zjawiskach muzycznych. I tu dla pobieżnie i zdala patrzącego ukryty i niewidoczny jest pień — pieśń ludowa.

Dla naszego studjum wystarczy odsłonięcie prawdziwego stanu rzeczy. Jasne jest chyba, o co nam szło. Jest logiczne i zupełnie oczywiste, że punktem wyjścia dla wszelkiego typu opisów skomplikowanych struktur zjawisk muzycznych musi być to, co pierwotne i co tworzy podstawę — pieśń ludowa. Zanim to jednak bliżej wyjaśnimy, dokonać musimy pewnego ograniczenia i sprostowania. Mówiłem o pieśni ludowej bez zaznaczenia czasowych granic. Pieśń ludowa dawnych wieków jest, o ile możemy ją śledzić w przeszłość, odmienna od obecnej. Błędne jest — jak to stwierdzają fakty — mniemanie, że muzyka artystyczna nie oddziaływała, nie wywarła żadnego wpływu na muzykę ludową. Nie jest więc rzeczą dziwną, że dzięki niej — pomijając już zwykłe zapożyczenia — zmieniała się fizjognomja muzyki ludowej, rozwijał się i zapładniał muzyczny zmysł ludu. Aby więc trafnie zastosować wspomnianą zasadę metodyczną, musimy się opierać na najdawniejszej pieśni ludowej, a granicą będzie dla nas moment pojawienia się muzyki artystycznej i przenikania jej wpływu do pieśni ludowej. Pieśń ludowa czasów późniejszych nie traci jednak absolutnie znaczenia dla tego rodzaju prac, dlatego że zapomocą bardzo starannych badań można wyśledzić i wyeliminować elementy późniejszego rozwoju i dotrzeć do pierwotnej — bez jakichkolwiek przymieszek — postaci pieśni.

Jako punkt wyjścia e s t e t y k i m u z y k i trzeba więc będzie wy-

brać „pieśń ludową" i przy pomocy tego materjału stosownie do prawdziwego stanu rzeczy zbudować fundamenty pod dalsze badania. Ponieważ — jak już wspomniałem — w pieśni ludowej zawarte są — choć niektóre częściowo tylko w zarodku — wszystkie pierwiastki muzyki, przeto pozostaje dość materjału dla dalszych prac w tym kierunku. Ponieważ zaś punktem wyjścia badań będzie nie spekulacja, lecz rzeczywiste f a k t y, a w miejscu subjektywnego ujmowania pojawi się rzeczowy objektywizm, przeto przy właściwych metodach pracy rezultaty będą miały charakter rzeczowy i trwały. Już na samym początku pojawią się tu niezwykle ważne zasady, które nadadzą całości nowy, nieprzewidziany kierunek. Okaże się, że istnieje nie „jedna", lecz raczej wiele estetyk muzyki. Objaśnimy to przykładem. Melos, zasada melodyczna, nie jest absolutnie czemś jednolitem i jednorodnem. Badania wykazują mianowicie, że w pieśni ludowej różnych ras i narodów panują różne zasady melodycznego kształtowania. Idąc za formułowaniem J. Strzygowskiego, powiemy, że zasadniczo odmienne są pomysły melodyczne człowieka „śródziemnomorskiego kręgu kulturalnego" i „człowiek Północy". Jeśli się zdarzają podobieństwa albo nawet miejsca równobrzmiące, to należy je zupełnie inaczej i oddzielnie rozumieć i traktować. Podstawa bowiem, z której one wynikają i która decyduje o stanowisku wobec tych zjawisk, jest zgruntu różna.

Metoda ta pociągnie za sobą jeszcze wiele innych następstw. Oprócz podziału na wielkie obszary konieczne będą dalsze, mniejsze grupowania i podziały. Przy oddzielnem badaniu poszczególnych kręgów kulturalnych okaże się, że są one tworami złożonemi, a ich składniki są w mniejszym lub większym stopniu pomiędzy sobą różne. Kultura Południa np. składa się z różnych dóbr rozmaitych narodów. Nie można ich absolutnie podciągnąć pod jeden i ten sam mianownik, można je conajwyżej sprowadzić do wspólnego generalnego mianownika. Następnie zaś okaże się, że np. „niemiecka pieśń ludowa", a więc podstawa dla badań nad pierwiastkiem „niemieckim", dzieli się znów według plemion na południowo-środkowo- i północno-niemiecką, austrjacką, bawarską, nadreńską, badeńską, saską, turyngską i t. d. Krótko mówiąc, okaże się, że jedna estetyka muzyki może mieć tylko wartość w obrębie j e d n e g o n a r o d u. Jako główny zatem rezultat, trzeba będzie zanotować, że o sposobie badania, ustosunkowania się, oceny i t. d. decyduje c z y n n i k n a r o d o w y w m u z y c e. Ogólne, rzeczowe kryterjum dla oceny, dla estetycznego i psychologicznego nastawienia uzyskać można tylko przez zestawienie zjawisk z prawami tkwiącemi w gruncie ojczystym. Porównując ustalenia kwestyj jednostkowych i wyodrębniając oraz zestawiając to, co w nich wspólne, otrzymamy jednostkę wyższego stopnia. Zestawienie porównawcze muzyki poszczególnych plemion prowadzi do ujęcia typologji narodu, muzyki narodów pokrewnych do trypologji rasy i t. d. Dodając badania genetyczno-historyczne i ukazując następnie związki przyczynowe wszystkich zjawisk w rozwoju, uzyskuje się szersze horyzonty, a ustosunkowanie się do przedmiotu staje się wolne od jakiegokolwiek zabarwienia subjektywnego i rzeczowe. Udowodniona np. zostanie odrazu bezpodstawność, niesprawiedliwość i niesłuszność ujemnego sądu Niemca o muzyce francuskiej. Niemiec przekona się przy pomocy naszkicowanej tu metody badania, że to, co jemu wydaje się sentymentalne, banalne,

trywjalne, jest właściwe całemu narodowi francuskiemu, że jest to jego narodowy sposób ekspresji. Spostrzeże, iż tego rodzaju elementami ekspresyjnemi posługuje się francuska pieśń ludowa i że przeto znajdują one miejsce i w muzyce artystycznej., że w poszczególnych epokach muzyki artystycznej używa się ich więcej lub mniej zależnie od tego, czy związek muzyki artystycznej z ludową jest w tych epokach silniejszy czy słabszy, a co zatem idzie, elementy te są w tym czasie ulubione lub zaniedbywane, że odpowiadają one uczuciowości w narodowem usposobieniu Francuzów, że z przyczyn, które należy zbadać, są one koniecznym wyrazem uczuciowości narodu, a ich stosowanie i używanie jest niewątpliwym dowodem, że ich znaczenie symboliczne i zawartość pod względem estetycznym nie ma nic wspólnego z tem ujemnem znaczeniem, które zwykł im przypisywać Niemiec. Ogromny postęp, do którego metoda ta może doprowadzić, jest chyba widoczny. Miejsce dotychczasowego egocentrycznego stanowiska badacza zajmie praca naukowa, rzeczowa, krytyczna, wolna od uczuć, osobistych poglądów i przeżyć. Nie będzie różnych systemów estetyki, lecz jedynie system genetycznego i historyczno-ewolucyjnego badania. Nie przy pomocy egocentrycznego „wczuwania się", lecz przy pomocy żywej obserwacji zjawisk odsłonią się fundamenty estetyki. Przedewszystkiem zaś nie będzie nigdy stawiane żadne z tych zagadnień, których wogóle nie można rozwiązać (przyczyna niemożności rozwiązania pewnych zagadnień tkwi — jak to znakomicie wykazała nowsza teorja poznania — nie w niewiedzy, w braku wiadomości, ale w naturze samych zagadnień). Zamiast tracić czas na daremne szukanie, będzie można zajmować się tylko tem, co się da zbadać. Elementarna siła melodyki, dynamiki i agogiki, piękno w muzyce, prawa ładu, jednolitości, dzięki którym muzyka zyskuje kształt i formę, estetyczne znaczenie formy, które przejawia się w działaniu kontrastu, w zachowaniu lub zmianie tonacji, taktu i rytmu, w powtarzaniu motywów melodyczno-rytmicznych i tematów, w przeciwstawieniu konsonansu i dysonansu, w modulacji, w pojęciu tonalności i t. p., zagadnienie rytmiki i jej zawartości ekspresyjnej, harmoniki i zasady linearności, rola funkcyj logicznych, problem konsonansu i dysonansu, różnica między interwałami konsonującemi i dysonującemi i ostateczne określenie wartości różnych możliwych interwałów dla logiki struktury muzycznej, problem logiki muzycznej, pojęcia stylu i t. d. — wszystkie tego rodzaju zagadnienia mogą i muszą być dokładnie zbadane na materjale pieśni ludowej.

Jeżeli na Germanach sprawiają przygnębiające, smutne i posępne wrażenie niektóre pieśni słowiańskie, które zrodziły się u Słowian z wręcz przeciwnego nastroju, to już ten jeden fakt dowodzi niezbicie, że 1) ocena subjektywna, jako rozbieżna z rzeczywistością, nie ma żadnej wartości, że natomiast 2) słuszne zupełnie jest twierdzenie, że przy pomocy przedmiotowego badania dojdzie się do wyników zasadniczych [30]).

Każda gałąź muzykologji, estetyka, psychologja czy teorja i t. d. nauczy się nieskończenie wiele z pieśni ludowej. Z tem naturalnie ograniczeniem, że pracy eksperymentalnej da ona niewielkie lub żadne korzyści. Można, jak tego np. Hornbostel żąda, wprowadzić również i tę metodę, wynikami jej jednak należy się posługiwać z najwięk-

szą ostrożnością. Pominąwszy już oczywisty fakt, że folklorystyka muzyczna może eksperymentować tylko na osobach współczesnych, a więc badać tylko jedno stadjum rozwoju, cała metoda tego rodzaju prób jest niedoskonała, jednostronna i niezadowalająca, a jej zakres bardzo a bardzo ograniczony [31]).

Usiłowałem już zaznaczyć, jakie stanowisko będzie musiała zająć estetyka muzyki. Takie samo będzie musiało być postępowanie psychologji muzyki. Wprawdzie nie dla wszystkich swych problematów znajdzie ona materjał w pieśni ludowej, ale w ogólnych conajmniej zarysach znajdzie w niej to, co najważniejsze. Zamiast — jak przed chwilą wspomniałem — kłaść główny nacisk na eksperymentowanie, będzie musiała psychologja muzyki uczynić ośrodkiem swoich badań fakty i z nich starać się wyprowadzić wnioski. I ona dojdzie w swojej dziedzinie do podobnego, jak estetyka, stwierdzenia, że badania muszą mieć charakter genetyczno-historyczny i że koniecznością jest patrzeć na zjawiska muzyczne nie z jednego, lecz z rozmaitych narodowo uwarunkowanych punktów widzenia. Fakt np., że tak onto- jak i filogenetycznie każda jednostka posiada do pewnej granicy podobne dyspozycje wrodzone, i fakt, że w historji kultury i historji muzyki zjawiły się różnice i odmienności rozwoju, tworzące różnorodny obraz wielu rysów szczególnych, które albo dalej prowadzą, albo znów giną w ślepej ulicy, nasunie psychologji muzyki całą masę problematów, dotyczących tego, jak się to stało, jakie czynniki wpłynęły na rozwój zdolności muzycznych i t. d. Następnie dopiero z porównawczego zestawienia będzie psychologja muzyki musiała wyciągnąć wniosek, że istnieje nie jeden rozwój, lecz że jest ich wiele i że przy psychologicznem nastawieniu względem zjawisk muzycznych nie można zajmować jednego, lecz trzeba zajmować stosownie do każdorazowego materjału różne stanowiska. Badanie pieśni ludowej będzie miało dla psychologji muzyki szczególnie wielkie znaczenie, jego wynik bowiem stanowić będzie równocześnie ze stanowiska rozwoju historycznego psychologiczne założenia muzyki artystycznej, które w późniejszych, tak odmiennych z pozoru przejawach muzyki artystycznej pozostały nadal takie same, nie uległszy istotnym zmianom, ani nie pomnożywszy się nowemi.

Pieśnią ludową będzie się też musiała dokładnie zająć teorja muzyki (w świetle dotychczasowych wywodów wydaje się to zupełnie oczywiste). I ona dowie się, że jej zasady są zależne i zmienne. Będzie mogła stwierdzić, że podstawowe formy jej systemu tkwią w pieśni ludowej, że jej zasadnicze prawa pochodzą z prawidłowości struktury pieśni ludowej, a więc wywodzą się z niezmiennych pierwiastków, które są dla danej kultury typowe, i że dalsza rozbudowa jej nauk wtedy tylko może być uznana za logiczną i naturalną i spodziewać się uzyskania prawa obywatelstwa u ogółu, u narodu, jeśli przejawiające się w pieśni ludowej prawa obiera sobie za podstawę i konsekwentnie je rozwija.

Można wymienić jedną jeszcze gałąź muzykologji — pedagogikę muzyki. Ale co ma pedagogika wspólnego z pieśnią ludową? W pierwszej chwili wydaje się, że to pytanie jest słuszne i że między temi dwiema dziedzinami niema żadnego związku. Okazuje się jednak, że dla nowożytnej pedagogiki pieśń ludowa nie jest dziedziną obojętną.

Związek ich jest, krótko formułując, dwojaki: 1. dzięki zadaniu kształcenia ludu, styka się pedagogika muzyki z natury z pieśnią ludową; 2. pedagogika ogólna muzyki w pewnych sprawach sama rzuciła pomost do muzyki ludowej. O ile idzie o pierwszy punkt, to stan rzeczy jest odrazu zupełnie jasny. Ten dział pedagogiki muzyki, którego celem jest podniesienie poziomu kulturalnego ludu, która stara się uczynić muzyczne dobra kulturalne własnością ogółu i wykształcić w muzyce cały naród oraz nawiązać stosunki między muzyką ludową a „wyższą (prawdziwą) sztuką muzyczną", będzie musiała z konieczności zadać sobie pytanie, jaki stopień rozwoju muzycznego lud osiągnął i jaki jest wogóle charakter muzykalności ludu. Badacz folkloru będzie tu mógł i musiał oddać cały swój materjał do rozporządzenia, będzie mógł udzielić dokładnych informacyj o odrębności uzdolnienia, o praktyce muzycznej, o możliwościach i kierunkach rozwoju, o sposobach wspomagania i wpływania, o środkach, któreby należało zastosować i t. d. Dla hasła „wychowania do sztuki", dla uznania, że wszystkim stanom należy się równy i pełny udział, że wyjątkowość stanowiska niektórych kół narodu nie wytrzymuje krytyki, że najpiękniejszem zadaniem jest wychowywanie do sztuki całego narodu, — conditio sine qua non praktycznego wykonania, jest jak najdokładniejsza znajomość pieśni ludowej i łączących się z nią zagadnień.

Pedagogika ogólna muzyki zwraca się do pieśni ludowej z czysto praktycznych przyczyn. Pedagogika muzyki, której zadaniem jest wykształcenie jednostki, zapoznaje się zrazu ze zdobytemi już przez jednostkę umiejętnościami i z jej wrodzoną zdolnością przyswajania sobie wrażeń muzycznych. Okazuje się, że dla normalnego poziomu niewykształconych muzycznie dzieci w wieku szkolnym pieśń ludowa jest najodpowiedniejszym pod każdym względem materjałem. Drogę wskazuje wyraźnie fakt, że wiele pieśni ludowych i dziecięcych ma strukturę podobną, że wiele pieśni ludowych i dziecięcych ma to samo ukształtowanie, że granice tych rodzajów są płynne. Aktywne zajęcie dziecka polega zrazu na śpiewaniu pieśni dziecięcych i zupełnie prostych i łatwych pieśni ludowych, które albo samo naśladuje albo opanowuje dzięki nauce i które wytwarzają w niem z jednej strony wyczucie tonacji, z drugiej zaś conajmniej w zarodku odczucie diatoniki. Gdy dziecko przychodzi do szkoły, gdzie zaczyna się świadome kształcenie muzyczne, to stosowne i logiczne jest, jeśli wychowanie zaczyna się od formy dziecięcemu sposobowi pojmowania bliskiej i zrozumiałej i stanowi do pewnego stopnia tylko kontynuację na wyższym poziomie [32]). I tu znów będą mogły badania folklorystyczne służyć życzeniom i zamierzeniom pedagogiki swemi rezultatami. Będą jej mogły oddać do rozporządzenia zbiory pieśni ludowych, nie budzące wątpliwości. Należy mocno podkreślić: „nie budzące wątpliwości". Dostarczając wrażeń dzieciom w wieku szkolnym, bierze się na siebie bardzo wielką odpowiedzialność. Jeśli pedagogika muzyki chce dziecko zaznajomić z ludem, jego duchem i odczuwaniem, jeżeli je chce wychować w duchu własnego narodu, to z całą pedantycznością należy uważać, aby dziecku dostarczać tylko prawdziwych, autentycznych, niesfałszowanych dzieł twórczości ludowej. Tak, jak się w książkach szkolnych uważa na ortografję, styl i t. p., tak samo też nie należy zapominać o tem, by w sprawach, dotyczących muzyki, kłaść nacisk na „ortografję, styl" i t. p.

Śpiewników szkolnych, zbiorów pieśni i innych książek, przeznaczonych do użytku szkolnego, do nauki, nie powinni opracowywać miłośnicy muzyki, dyletanci albo tylko praktycy muzyczni; do pomocy należy przedewszystkiem wezwać badacza folkloru (badacza jednak, nie amatora-zbieracza). On tylko potrafi rozstrzygnąć, co jest autentyczne, a co sfałszowane, co jest prawdziwym utworem ludowym, a co bezwartościowem naśladownictwem. On tylko odróżni pieśń ludową od pseudoludowej. Dokładne, sumienne i ostrożne zbadanie jest w tej dziedzinie, zwłaszcza w obecnych czasach konieczne: popyt jest wielki, a chęć prędkiego zdobycia materjału prowadzi do zaopatrywania się weń w sposób bezkrytyczny, nadto zaś niesumienni handlarze i nakładcy nie wahają się ramoty, szlagiery i wszelką wogóle lichotę dla lepszego zbytu wypuszczać na rynek jako „pieśni ludowe“ [33]). Używać można tylko wydań starannych, zrobionych pod kierunkiem fachowca. Zasadniczych poglądów estetycznych nie tworzy się w człowieku przy pomocy słów, długich komentarzy i bombastycznych frazesów, różnicy między sztuką a jej namiastką, prawdziwą muzyką i rzempoleniem nie można wykazać przy pomocy „objaśnień“; osiągnie się to tylko w ten sposób, że się od początku, w tym czasie, kiedy się człowiek jeszcze rozwija, zapoznaje się go tylko z rzeczami naprawdę rzetelnemi, prawdziwemi i wartościowemi, tak że tylko one na niego oddziaływują i że pod wpływem tych czynników krystalizuje się jego struktura odczucia i przeżycia sztuki. Jeżeli główne te podstawy są w nim dobrze i silnie umocowane, zetknięcie się człowieka z rzeczami lichemi pod względem artystycznym nie pociągnie za sobą szkody; odprysną one od muru ustalonych, tkwiących w ludziach norm estetycznych i będą odrazu trafnie ocenione. Później zaś, gdy już istnieje podstawa, mogą się, oczywiście, okazać pomocne także pouczenia i wyjaśnienia, które utrwalą rozumowo to, co dotąd było tylko odczute.

Pieśń ludowa może też mieć dla pedagogiki muzyki oprócz tej roli, która jej przypada jako materjałowi dla ćwiczeń, także i inne znaczenie. Pieśni ludowe nadają się znakomicie do ilustracji pouczeń teoretycznych, zwłaszcza w zakresie nauki szkolnej. Nowsza pedagogika muzyki zrozumiała to i posługuje się tym środkiem [34]). I w tym wypadku nieraz trzeba będzie zasięgnąć rady badacza folkloru (badacza nie amatora). Przy pomocy znanego sobie materjału będzie on mógł wskazać najcharakterystyczniejsze przykłady, a dzięki swemu wykształceniu naukowemu będzie mógł w tych kwestjach służyć pomocą nauczycielowi, dostarczając mu ściśle „filologicznych“ wiadomości. Nawiasowo tylko wspomnę, że nauka o pieśni ludowej może i powinna stanowić uzupełnienie dla wielu przedmiotów nauki szkolnej, jak historja literatury, kultury i sztuki, historja powszechna i t. p. [35]).

Zdaje mi się, że z wywodów moich, choć szkicowych i fragmentarycznych, jasno wynika, jak naturalne i konieczne, obiecujące i cenne jest staranne związanie wyników badań nad pieśnią ludową z ogólnemi badaniami muzykologicznemi. Mam nadzieję, że udało mi się na paru przykładach wykazać słuszność moich twierdzeń i pragnę, aby praca ta przyczyniła się do wzbudzenia uwagi i zainteresowania dla pieśni ludowej i jej związku z muzykologją.

Na zakończenie chciałbym wspomnieć o jednej jeszcze sprawie, o stosunku muzykologji, a w tym wypadku specjalnie badań nad pie-

śnią ludową, do innych nauk. Jakkolwiek ściśle rzecz biorąc rozważania te przekraczają granice naszego tematu, usprawiedliwia je jednak ich znaczenie. Niczego dotąd nie zrobiono dla przedstawienia stosunku muzykologji do pokrewnych i związanych z nią nauk. Muzykologja weszła wprawdzie w łączność z szeregiem innych dziedzin nauki, przejęła z nich i zużytkowała wiele ważnego materjału i zużytkowała bardzo wiele ich wyników, jednakże nigdy nie zdobyła się na to, aby świadomie objąć rolę nauki d a j ą c e j. A jednak wobec znaczenia muzyki dla kultury powołana jest muzykologja w bardzo znacznej mierze do oświetlenia wielu spraw, które przekraczają granice jej wyłącznej specjalności. Muzykologja winna wreszcie porzucić stanowisko „sztuki dla sztuki" i od prób poznawania wyłącznie własnej dziedziny, od hołdowania własnym wyłącznie celom, przejść do przetworzenia i przystosowania swoich badań do użytku wszystkich nauk, musi się starać razem z innemi naukami zdążać równym krokiem do poznania ogólnego. Muzykologja musi o tem pamiętać, że powinna sama, nie czekając, aż to zrobią inni, podkreślać wartość i znaczenie zużytkowania wyników jej badań dla innych, i musi wskazywać na związki z innemi dziedzinami. Jakżeż często czyta się dzieła, które chcą dać pewne nowe sposoby syntetycznych ujęć większych całości, problematów historji kultury powszechnej i t. p. [36]), ale które po większej części nie osiągają swego celu z powodu zupełnie zrozumiałego braku dokładnych wiadomości z poszczególnych dziedzin. Zadaniem więc każdej specjalności (w tym wypadku muzykologji) winno być dostarczanie materjału dla tego rodzaju prac i zwracanie nań uwagi. Wobec gwałtownego wzrostu szczegółowych wyników naukowych i rozszerzania się poszczególnych dziedzin, nie można absolutnie samemu opanować rozmaitych działów nauki; syntetyk musi więc mieć możność sięgania do niewielu wyczerpujących prac, z których będzie mógł zaczerpnąć wszystko, co mu potrzebne. Muzykolodzy muszą sobie uświadomić, że muzykologja ma też tego rodzaju zadania i powinni się niemi zainteresować.

Rzeczą najbliższą jest wskazanie, że antropologicznym i etnograficznym różnicom ras, narodów i plemion odpowiadają różnice ich stylu muzycznego. Zadaniem badacza pieśni ludowej jest, w sposób nie budzący wątpliwości co do swego naukowego charakteru, objektywny i ścisły, wolny od wszelkich subjektywnych wrażeń uczuciowych, wykryć takie różnice, znaleźć stałe i wiarygodne kryterja i znamiona stylów poszczególnych ras, narodów i plemion i wskazać odpowiednie ogólnie tu obowiązujące normy. Właśnie ujmowanie zjawisk muzycznych jako wyrazu i zwierciadła życia psychicznego, w którem odbijają się wyraźnie wszelkie odcienie, a cóż dopiero różnice procesów psychicznych, może w bardzo znacznej mierze oświetlić te zagadnienia. Ponieważ kształtowanie muzyczne jest w pierwszym rzędzie subjektywnym wyrazem przeżycia duchowego, emanacją woli, następnie zaś formowaniem, tworzeniem, będącem dla samego artysty przedmiotem, który wypłynął z jego duszy, podlegającym jego własnym rozważaniom estetycznym, następnie również umyślnem naśladownictwem objektywnie danego, które jedynie poprzez przemianę w rzecz widzianą w wyobraźni muzycznej, a więc przez subjektywizację, przepojenie uczuciem indywidualnem zyskują w późniejszej projekcji wartość artystyczną jako nowy przedmiot, wynika z tego, że muzyka ludowa jest jednym z najważ-

niejszych materjałów dla psychologji narodów. W psychologji pieśni ludowej leży uzasadnienie, dlaczego dla tych zagadnień pieśń ta jest poprostu kopalnią.

Badanie porównawcze i ewolucyjno-historyczne, biorące pod uwagę odpowiadające sobie założenia psychologiczne powstawania zjawisk muzycznych, t. j. właściwości psychiczne tych ras, narodów, plemion i jednostek, których koniecznym wyrazem są te zjawiska muzyczne, dostarczy wiadomości ważnych dla psychologji rozwoju i psychologji narodów. Przedstawienie albo conajmniej usiłowanie przedstawienia tych sił muzycznych, które przejawiają się w pieśni ludowej, i wynikające z tego określenia muzykalności poszczególnych narodów (pojęcie, z którego koniecznej zmienności wciąż jeszcze badacze nie zdają sobie dostatecznie sprawy) przyniesie wspomnianym naukom cenne wyjaśnienia.

Próba włączenia zjawisk muzycznych w ogólny związek dziejowego rozwoju i idące za tem systematyczne ugrupowanie zjawisk muzycznych i faktów naukowych, w związek ze wszystkiemi zjawiskami i faktami historyczno-kulturalnemi i historyczno-artystycznemi, psychologicznemi, socjologicznemi, politycznemi, religijnemi i t. p. całej historji kultury i ludzkości, przyniesie znowu znaczną korzyść systematycznym badaniom historyczno-kulturalnym.

W kilku przykładach ujrzymy możliwości zastosowania tych zasad. Stwierdzana przy porównawczem badaniu pieśni ludowych zasada warjantów należy do najważniejszych materjałów dla psychologji narodów. Rozstrzygające jest tu pytanie, czy tworzenie warjantów posiada charakter pozytywny czy negatywny. Za pozytywne uznamy: odwrócenie linji motywu czy interwału, swobodne dzielenie linji i rozdzielenie jej punktów kulminacyjnych, rozszerzenie łuku melodji przez przeciąganie, wzdłużanie a na końcu pieśni przez rozdzielenie następnika na dwie samodzielne części, rozdzielanie zwartej części formalnej przez wtrącenie pauz albo wygięcie zakończeń, ozdobne traktowanie linji, rozbicie linji przez wsunięte tony, przez opisanie poszczególnych wartości melodycznych, przez tworzenie nowych motywów, swobodne, rozsadzające formę fioritury, a więc wogóle wewnętrzne przekształcenia melodji, tworzenie kontrastów formalnych a zwłaszcza podporządkowanie wyższej zasadzie formalnej, niełączących się z sobą pierwotnie lub luźnie tylko się łączących części melodji, rozpięcie łuku między zjawiskami, które pierwotnie, stojąc obok siebie, nie były z sobą związane. Za negatywne można w takim razie uważać: pozbawienie linji melodji jej cech charakterystycznych, nuty przejściowe, opóźnienia, antycypacje, asymilacja, uproszczenie, utożsamienie, ściągnięcie, uproszczenie funkcyj harmonicznych, niezdolność do zarysu formy, wykluczenie kontrastu i jego warjacji i zastępowanie przekształcenia przez zwykłe powtórzenie. (Ostateczne rozstrzygnięcie o pozytywnym lub negatywnym charakterze jakiegoś warjantu może zresztą sprawiać trudności: asymilacja, sama przez się negatywna, może być pozytywna, jeżeli stanowi stopień wyższy w stosunku do formy pierwotnej lub uchodzić może za zbliżenie części do kulminacyjnego punktu linji). Stwierdzenie tych momentów rzuca sporo światła na ustrój psychiczny danego narodu. We wszystkich pozornie dowolnych przekształceniach tkwi w głębi istoty prawidłowość, najmniejsze nawet wahania linji mają istotne znaczenie, ponieważ przejawia się w nich elementarna siła.

Dalsze porównawcze badania muzykologiczne doprowadzą do stwierdzenia szeregu praw w tworzeniu warjantów; prawa te okażą się znów bezcenne dla psychologji narodów, przyczynią się bowiem do zaokrąglenia obrazu. Ponieważ zaś muzyka zajmuje wielkie i ważne miejsce w duszy ludu, przeto łatwo można zrozumieć znaczenie wyników tych badań. Skoro zaś jako założenie przyjąć można, że poszczególne zjawiska są tylko heteromorficznemi przejawami jednej i tej samej zasady, całkowicie identycznemi w swej istocie formami wyrazu jednej pierwotnej zasady, przeto można stwierdzenia, poczynione w dziedzinie muzyki, przenieść na inne dziedziny, a tem samem wszystkie zjawiska połączyć w jedną całość z punktu widzenia psychologji narodów.

Badanie i próba wyjaśnienia różnic, właściwości, różnorodnych stadjów i kierunków rozwoju zjawisk muzycznych poszczególnych narodów, ras, krajów i czasów oraz próba odsłonięcia ich głębiej tkwiących korzeni da wiele wyjaśnień o charakterze psychologicznym. Tego rodzaju zagadnienia, jak kwestja istnienia lub nieistnienia geograficznych i t. p. wpływów na psychofizjologiczne założenia zjawisk muzycznych, przekraczają już bardzo znacznie granice czysto muzykologicznych badań; przynoszą one wielu innym gałęziom nauki niezwykle cenne wyjaśnienia i mają dla nich wartość pobudzającą. O ile mi jednak wiadomo, wchodzące tu w rachubę nauki nie pomyślały nawet o zasięgnięciu w tym względzie informacyj u badaczy folkloru muzycznego. Jeśli wogóle te problemy poruszają, to usiłują je rozwiązać własnemi siłami. Łatwo można sobie wyobrazić, jaki jest wynik tych prób. Dla uniknięcia jednostronności i luk nauki te będą musiały posługiwać się wynikami badań nad pieśnią ludową i szukać w nich wsparcia i pomocy.

Dziwną jest rzeczą, jak mało interesuje się do dnia dzisiejszego ogólna historja kultury folklorem muzycznym. Na jej usprawiedliwienie trzeba zresztą stwierdzić, że muzykologja (w tym wypadku folklorystyka muzyczna) ma pod tym względem wiele zaniedbań na sumieniu. Tak jak i w innych wypadkach, podkreślała ona zawsze, że korzysta z rezultatów innych nauk, ale nigdy nie zaznaczyła, że sama może im być pomocną i że należy się jej wśród nich poważny głos [37]).

Sprawa rozwoju i rozpowszechniania się pieśni ludowej jest dla historji kultury bogatą kopalnią i punktem wyjścia szeregu zagadnień. Niezmiernie pouczające jest już zagadnienie jednostek, które przekazują pieśń ludową. Bardzo interesującą dla historji kultury jest indywidualność przewodnika chóru, który ma często bezpośrednie znaczenie dla historji pieśni ludowej. Jego zawód, stanowisko społeczne zawodowego muzyka, kulturalne i gospodarcze znaczenie uprawy muzyki, kasty i cechy muzyczne, pisemny lub ustny sposób przekazywania i t. p., wszystko to są zagadnienia, przechodzące do zakresu kultury ogólnej. Należy tu też wspomnieć o ludowych instrumentach muzycznych, ich wyrobie, sposobie strojenia i gry na nich, ich formach i zasięgach terytorjalnych, z których często wynikają wnioski bardzo ważne dla historji, etnografji i geografji. Badanie wspomnianego materjału folklorystyki muzycznej ilustruje często w sposób nieoczekiwany zjawiska przejęcia kultury, wpływów kulturalnych, wędrówek kultury, wędrówek i przesiedleń się ludów. Ustalenie rozwoju instrumentów muzycznych jest też bardzo interesujące i dość ważne ze stanowiska rozwoju dziejowego,

oświetla bowiem w pewnej mierze drogę rozwoju dziejowego ludzkości.

Interesująca jest też dla historji kultury sprawa stosunku pieśni ludowej do muzyki artystycznej, stwierdzenie, jak silny jest wpływ muzyki ludowej na artystyczną, jak bliskim był w różnych czasach mniej lub więcej ścisły kontakt wszystkich stanów ze sobą. Można będzie przy tem rozróżnić bezpośrednie i pośrednie czynniki, które oddziałały decydująco lub zapładniająco na strukturę i rozpowszechnienie. Niezawsze można równie dokładnie przeprowadzić granicę między źródłem a działającym czynnikiem, podać miejsce, w którem przenikające z zewnątrz elementy przestają mieć znaczenie decydujące, a działają już tylko zapładniająco. Są to już — jak widać — zagadnienia nietylko muzycznej, ale i historyczno-kulturalnej natury. Te wzajemne stosunki, które stwierdzamy w dziedzinie naszych badań czy jako muzykolodzy czy jako folkloryści, są w ostateczności wynikiem związków historyczno-kulturalnych.

W tym najogólniejszym przeglądzie wymienimy jeszcze fonetykę. I tu istnieją dziedziny, które z zakresu pieśni ludowej przechodzą do zakresu fonetyki. Wspomnieć tu trzeba o stosunku tonów śpiewu i mowy, których granice niespostrzeżenie się zlewają, następnie o sprawie intonacji (skandynawskie „tonelag"), o stosunku muzyki i melodji mowy, stosunku rytmiki muzycznej i metrum mowy, związku melodji i wykrzykników, wokalizach, zgłoskach solmizacyjnych i t. d., a więc zagadnieniach, których rozwiązanie przypada wprawdzie folkloryście, których wyniki jednak sięgają daleko i głęboko w dziedzinę fonetyki.

Mam wrażenie, że mimo niezupełności moich wywodów — ograniczyłem się bowiem tylko do wskazania kierunków badań — jasnem się stało, że zjawisko pieśni ludowej nie zasługuje absolutnie na tę lekceważącą ocenę, jaka ją obecnie wciąż jeszcze spotyka ze strony większości „historyków muzyki". Jest chyba rzeczą zrozumiałą, że napisanie historji muzyki Zachodu tak długo pozostanie iluzją, jak długo będzie się jednostronnie, z dotychczasowego stanowiska i przy pomocy znanych dotąd środków podejmować to zadanie i sądzić, że można go na tej drodze rozwiązać. Jedynie tylko bliska, w najściślejszej łączności ręka w rękę idąca współpraca historji muzyki z badaniem pieśni ludowych będzie mogła rozwiązać problemat, rozwikłać zagmatwany stan rzeczy i oddzielić od siebie poszczególne nici.

Stało się też chyba widoczne, że inne gałęzie muzykologji będą często musiały używać pomocy i rady folklorysty, a wreszcie, że wyniki badań nad pieśnią ludową nie posiadają znaczenia tylko w dziedzinie muzykologji, lecz że są niezwykle ważne dla całego szeregu nauk.

Celem tego systematycznego przeglądu było jedynie wskazanie nowych widoków.

UWAGI.

[1]) Do najznakomitszych spośród tych wyjątków należy „Muzeum Tatrzańskie" w Zakopanem, którego wysoki poziom zawdzięczamy pieczołowitej i wzorowej pracy jego dyrektora p. Juljusza Zborowskiego, mającego zrozumienie dla całokształtu kultury ludowej, a więc i dla muzyki ludowej.

[2]) Aesthetik, 1851, III, 2, s. 1357 i n.

[3]) Aelplerisches Volkslied, s. 89, 94 i „Zeitschrift für das deutsche Volkslied“, VII, 90, 91.

[4]) Czytelnik zechce mi wybaczyć brak bliższego uzasadnienja apodyktycznie tu wypowiedzianych twierdzeń. Dokładne rozważania w tym przedmiocie znajdują się w mej pracy „Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum“, Heidelberg 1933, s. 584—601.

[5]) Por. rozmaite prace Józefa Strzygowskiego o „kręgach kulturalnych“. Teorje jego, najoryginalniejsze i najwartościowsze chyba spośród teoryj ostatnich lat, przeniesione w dziedzinę badań muzykologicznych, sprowadzą napewno nowy sposób przedstawiania i rozpatrywania zjawisk z historji muzyki.

[6]) Por. np. wywody Hermanna Springera na ten temat: Sizilianische Volksmusik in der Settecento - Ueberlieferung, „Kretzschmar - Festschrift“, 1918).

[7]) Zaznaczam, że podobne źródła literackie są przeważnie zupełnie niezbadane. Przeglądanie ich jest wprawdzie pracą bardzo mozolną i pożerającą wiele czasu, ale też pracą bardzo wdzięczną i wartościową i ukazanie się wnet tego rodzaju studjów jest rzeczą pożądaną.

[8]) Wystarczy jeden z wielu przykładów. A. Machabey: Histoire et évolution des formules musicales..., Paris 1928, s. 53, przyp. 1.: „Nous avons observé, en 1908, en France, un office catholiques auquel l'assistance à peu près inculte et peu privilégiée, participait en chantant des cantiques; nous avons pu remarquer que les voix se répartissaient dans chaque sexe entre deux lignes à distance de quarte ou de quinte, selon probablement la texture de la mélodie“.

[9]) To samo mniejwięcej byłoby, gdyby kiedyś ktoś chciał poznawać harmonję naszych czasów z przykładów w podręcznikach harmonji. To i owo byłoby słuszne, ileż jednak rzeczy pozostałoby zupełnie w ukryciu! — Jeszcze jeden przykład, pouczający o niebezpieczeństwie pospiesznego wnioskowania. Nim zapoznano się z kompozycjami Niderlandczyków, sądzono, że na podstawie ówczesnych rozpraw teoretycznych można sobie stworzyć obraz ich sztuki, a za rzecz najważniejszą w tej muzyce uważano owe znane „sztuczki artystyczne“. I cóż okazało się później z samych dzieł? — Pokazało się, jak wiadomo, że Niderlandczycy dalecy byli od zapatrzenia się w te „sztuczki“. Teoretycy powiększyli do wielkich rozmiarów to, co w praktyce odgrywało rolę podrzędną.

[10]) Por. wyniki porównawczych badań muzykologicznych w tej kwestji. Sposób ten znajdziemy na całej kuli ziemskiej: wszędzie, gdzie się używa tego rodzaju instrumentów, można też stwierdzić ich wpływ na muzykę wokalną danego narodu czy plemienia.

[11]) H. E. Wooldridge, Early English Harmony, 1896; J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, II, 1919.

[12]) W trójgłosowych organa mogłem nad c. f. stwierdzić całe, kompletnie zachowane pieśni, pochodzące z muzyki w stylu ludowym.

[13]) Zwycięstwo skali durowej i molowej nad przejętemi ze starożytności skalami kościelnemi, jasne sformułowanie i uświadomienie funkcyj harmonicznych, wyparcie zasady „makamu“ i psalmodji przez zasady taktu i concentus.

[14]) Nie należy, oczywiście, odrazu stosować bezkrytycznie tych wywodów do wszystkich zjawisk, bo obok wspomnianych oddziaływały kształtująco inne też zasady, które później, kiedy nie zdawano już sobie sprawy z rzeczy pierwotnych i zapomniano o nich, wysunęły się na pierwszy plan.

[15]) Z powodu niemal zupełnej niedostępności materjału nie można ocenić dostatecznie znaczenia tej grupy, ale zbadawszy na próbę parę utworów, doszedłem do przekonania, że z badaniami w tym zakresie łączyć można duże nadzieje.

[16]) Jak już wspomniałem, rozwój pieśni, t. zw. „Singpiel“ i opery przesiąknięty jest w najrozmaitszych swoich przejawach pośrednio lub bezpośrednio czynnikami muzyki ludowej, które decydująco lub zapładniająco oddziałały na na ich ukształtowanie. Krótko tu tylko o tem wspominam, nie wyliczając szczegółowo wszystkich zagadnień, bo te właśnie dziedziny historji muzyki dostarczają rozważaniom tego typu tak wiele materjału, że wyliczenie takie przekroczyłoby znacznie granice tej rozprawy. Nadto są to ogólnie lepiej znane dziedziny, wystarczy więc przy nich krótko przypomnieć tego rodzaju sprawy.

[17]) Inne rozwiązania uchodzą za wyjątki, ale nie za cechy znamienne.

[18]) Jakeśmy to już na początku podkreślili, można wywody te pod każdym względem wydatnie uzupełnić.

[19]) Podkreślam, że dotąd nie pracowano prawie wogóle nad podobnemi zagadnieniami, a więc materjału do pracy jest ogromnie wiele. Pierwszem nowoczesnem studjum z tej dziedziny jest bardzo cenna praca A. Machabey'a, z której należy jednak korzystać z pewną ostrożnością.

[20]) Zwracam uwagę na to, że zajmuję się tu pieśnią ludową narodów kulturalnych Europy, podana bowiem na wstępie definicja nie napotyka przy zastosowaniu do nich na trudności i wypadki wątpliwe. Na przeniesienie jej zmiejsca na muzykę plemion pozaeuropejskich i t. d. nie pozwala fragmentaryczność naszych wiadomości o tej muzyce. Nie czas jeszcze dziś mówić o arabskiej muzyce ludowej, japońskiej muzyce artystycznej i t. p. Narazie musimy zjawiska te uważać za kompleksy, zgóry zresztą przypuszczając, że w przyszłości obecne poglądy nasze ulegną sprostowaniom i poprawkom, a może nawet okażą się błędne. W każdym razie unikać trzeba przedwczesnych wniosków, aby stojąc na niepewnym grucie, nie patrzeć pod tym kątem na to, co ustalone (w tym wypadku: nasza historja muzyki Zachodu), i panującej w jednej części niepewności, wywołanej chwilowemi okolicznościami, nie przenosić na rzeczy ustalone, sprowadzając w ten sposób niejasności i zamieszanie.

[21]) Poza tą samą częściowo techniką naukową, i metodą pracy, z czego jednak nie wynika jeszcze związek wewnętrzny.

[22]) Pod warunkiem, że „badania pieśni ludowych" nie traktuje się po dyletancku, lecz pracuje się w tej dziedzinie przy pomocy wszelkich znanych metod rzeczywiście wyczerpująco i wciąga się w zakres badań także wszystkie problemy pokrewne. Jest to narazie tylko marzenie, którego urzeczywistnienia pragniemy.

[23]) Podobnego rodzaju, co te, któreśmy dostrzegli w pierwszej części naszych rozważań (pieśń ludowa a historja muzyki).

[24]) Niewiele jest narodów kulturalnych, które dostarczają nam również materjału historycznego, bardzo zresztą (o ile mi wiadomo) skąpego i mającego znikome znaczenie.

[25]) W błąd ten popadł zwłaszcza Robert Lach.

[26]) Można się spierać o podział na poszczególne stadja, dzieląc na większe lub mniejsze części, uważając ten lub ów element za decydujący. W zaliczeniu tu zasad i sił kształtujących muzyki ludowej do pierwszego stadjum historji kultury bezsporne jest w każdym razie to, że obejmuje ono duży obszar, który jest wielkim, związanym z sobą i zamkniętym w sobie kompleksem elementów pierwotnych.

[27]) Nie mogę się tu zupełnie systematycznie zajmować estetyką i psychologją muzyki. Fakt więc, że wyrywam tylko z całości poszczególne zagadnienia, nie może stanowić zarzutu.

[28]) Struktura nie musi się zresztą zawsze składać z kilku części, może ją też (bardzo zresztą rzadko) tworzyć jeden składnik; ale w takim wypadku należy już on do innej dziedziny i wymaga innej oceny.

[29]) Najlepszem porównaniem jest połączenie chemiczne, z którego powstaje nowa substancja.

[30]) Jeszcze raz powtarzam, że nie mam zamiaru przeprowadzać ścisłego rozdziału i systematyzacji estetyki, psychologji, psychologicznej estetyki muzyki i t. p. Zdaję sobie z tego sprawę, że w dotychczasowych moich i dalszych wywodach wypowiedziałem i wypowiem o tych rzeczach uwagi, które wywołać mogą zdziwienie. Sądzę jednak, że lepiej jest nie wdawać się tu w te sprawy, aby móc tem dokładniej opracować rozstrząsane tu zagadnienia.

[31]) Na tem właśnie polega główny błąd Karola Stumpfa. Na podstawie kilku eksperymentów napisał on „Psychologję dźwięków" („Tonpsychologie"). W tej formie nie wytrzymuje ona jednak krytyki, jest bowiem niezupełna i pełna braków. Dzieło jego powinnoby się nazywać: „Psychologja dźwiękowa Niemców w drugiej połowie XIX wieku". Ograniczenie takie jest bezwzględnie konieczne i pod tym jedynie warunkiem można przyjąć rezultaty i wnioski tej pracy i posługiwać się niemi.

[32]) Nie potrzebuję specjalnie podkreślać, jak bardzo ceni współczesna pedagogika muzyki pieśń ludową jako materjał nauczania. Wystarczającym dowodem jest choćby fakt, że w cyklu Kestenberga „Musikpädagogische Bi-

bliothek" ukazała się osobna (choć o wątpliwej wartości) rozprawa na temat „Pieśni ludowej w szkole" (Volkslied in der Schule). — Max Pohl mówi (Musikpädagogische Gegenwartsfragen, Leipzig 1928, „Beziehungen zwischen Gesangunterricht, Deutsch, Geschichte und Religion auf höheren Lehranstalten"): „Używamy pieśni ludowej od najniższych klas, aby wykształcić smak muzyczny naszych uczniów, czy to jako pieśni dziecięcej, czy tanecznej, jako „Wandergesang", czy jako ballady, jako pieśni historycznej lub religijnej!".

[33]) Przykład: pewne wiedeńskie „Wydawnictwo Pieśni Ludowych" wydaje jako „pieśni ludowe" szlagiery wiedeńskich komików.

[34]) Por. pracę Mosera, a pozatem Eberharda Preussnera: Allgemeine Pädagogik und Musikpädogik, Leipzig 1929, s. 71 i n.

[35]) Pod tym względem informuje dobrze książka Mosera.

[36]) Myślę o pracach Spenglera, Strzygowskiego, Krügera, Wernera.

[37]) Nauka nasza jest niesłusznie zupełnie i z własną szkodą zbyt skromna pod tym względem. Chociaż muzykologja jest jedną z młodszych nauk (muzykologja porównawcza jedną z najmłodszych) i bardzo jej jeszcze daleko do rozwiązania, choćby w przybliżeniu, wszystkich problemów, dotychczasowe jej rezultaty są tak liczne i ważne, że nie ma ona powodu do pozostawania w cieniu. Przypominam doświadczenia każdego muzykologa: Jak mało spotyka się niespecjalistów którzy zdają sobie z tego sprawę, czem jest „muzykologja". Studjum muzykologji uważa się wciąż za identyczne z kształceniem się w konserwatorjum w grze na jakimś instrumencie. Jeśli temu zaprzeczymy, to sądzą conajmniej nasi rozmówcy, że zajmujemy się „teorją". Jeśli odpowiemy, że ani jedno, ani drugie nie jest muzykologją, to napotykamy na niedowierzanie i zupełne niezrozumienie. Z trudem tylko można im wyjaśnić, że muzykologja jest przedmiotem naukowym a nie artystycznym, że przeto nie ma nic wspólnego z przedmiotami objętymi programem szkolnictwa muzycznego.

Dr. Marek Kwiek, asyst. Uniw. (Poznań)

Czynniki resonansowe w barwie dźwięku

1. Istnieją dwie uznane teorje, usiłujące określić fizyczną, fizjologiczną i psychologiczną istotę barwy dźwięku. Nazywamy je potocznie nazwiskami twórców: v. Helmholtz'a, oraz E. Herrmann'a [1]). Obydwie opierają się na analizie dźwięku według metody Fourrier'a, a ściśle biorąc, na obserwacji amplitud alikwotów dźwięku analizowanego.

Teorja Helmholtz'a uznaje dźwięki różnej wysokości za jednobarwne, gdy zostaną zachowane stosunki proporcjonalności między amplitudami alikwotów odpowiednio równych numerów. Zatem według tej teorji jednobarwnym będzie np. komplet dźwięków, posiadających tylko pierwszy i trzeci alikwot i to w stałym stosunku siły; lub też złożonych tylko z nieparzystych alikwotów o równych między sobą siłach. Tak samo według teorji Helmholtz'a wszystkie tony bezalikwotowe powinny być równej barwy.

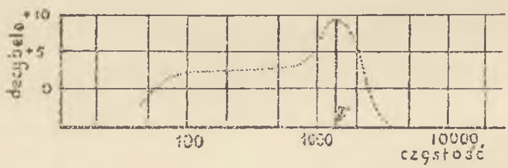
Teorja Herrman'a określa barwę dźwięku, jako wynik wzmocnienia wszystkich alikwotów dźwięku, położonych w rejonie o absolutnie ustalonej wysokości, niezależnej od wysokości tonu podstawowego. Według tej teorji dwa dźwięki jednobarwne o różnej wysokości mają wzmocnione alikwoty różnych numerów, lecz zbliżonej wysokości absolutnej. Środkowy ton rejonu silnych składowych dźwięku badanego nazwał Herrmann formantem. Zdaniem tego uczonego właśnie absolutna wysokość tonu formantowego określa barwę dźwięku. Każda barwa posiada swój formant, a instrumenty muzyczne, posiadające w swej skali rejestry o różnych barwach, posiadają według pomiarów Herrmanna'a tyleż formatów.

Nie wypowiadając się narazie za żadną z tych teoryj, możemy zauważyć wypadki, gdzie słuszna jest jedna z tych teoryj. Tak więc teorji Helmholtz'a odpowiada barwa mikstury organowej, a teorji Herrmann'a barwa tonu bezalikwotowego, który w wysokościach formantowych przyjmuje barwy, podobne do tych, które są określane przez formanty w owych wysokościach leżące (Koehler).

Obie te teorje nie widzą zmiany barwy w wypadku wzmocnienia proporcjonalnego wszystkich składowych dźwięku, jakie uzyskuje się np. przez założenie grubszej igły do membrany gramofonu, lub przez silniejsze nastawienie odbiornika radjowego. Orzekają one, że barwa dźwięku nie zależy od jego siły.

2. Przystępując do badań doświadczalnych nad barwą dźwięku (w marcu 1934), miałem zamiar jedynie rozstrzygnąć, która teorja barwy jest słuszna, t. zn. która odpowiada wrodzonemu człowiekowi poczuciu barwy dźwięku. Wstępne doświadczenia były robione na monochordzie, w którym układ i siła alikwotów dźwięku daje się w zależności od sposobu wzbudzenia obliczyć. Doświadczenia te okazały trudną do liczbowego ujęcia, ale niezaprzeczalną zależność barwy dźwięku od jego siły, wykraczającą poza teorje Helmholtz'a i Herrmann'a. Prowadzi to do wniosku, że jeżeli nawet która z tych teoryj jest słuszna, to musi ulec uogólnieniu, polegającemu na uwzględnieniu siły dźwięku na barwę.

Drugi szereg eksperymentów polegał na konstruowaniu membran gramofonowych, nastrajanych na pewne tony formantowe. Membrany te pracowały w słabo tłumionym układzie, dzięki czemu nie reprodukowały z jednakową siłą wszystkich wysokości tonów, lecz posiadały w okolicy tonu własnego maximum resonansu, które wzmacnia przypadające w niej alikwoty reprodukowanych dźwięków. Typowa charakterystyka resonansowa przedstawiona jest na rys. 1.



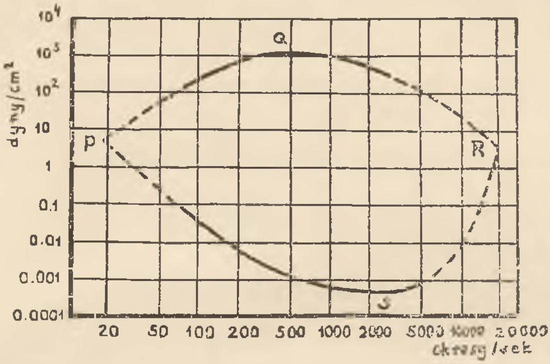
Membrana taka powinna w myśl teorji Herrmann'a nadawać reprodukowanym dźwiękom barwę, będącą funkcją jej tonu własnego. Eksperymenty okazały, że istotnie zmiana tonu formantowego zmienia barwę membrany, zgodnie z teorją Herrmann'a, ale pod warunkiem, że siła reprodukcji (sprawność membrany) w porównywanych wypadkach pozostanie ta sama. Natomiast zmiana sprawności membrany, nie przesuwająca formantu, powoduje również zmianę barwy, którą skolei przesunięciem formantu można skompensować. Doświadczenia te stwierdzają więc ostatecznie istnienie zależności między siłą i barwą dźwięku, potwierdzając zarazem słuszność teorji Herrmann'a w ramach dźwięków o równej sile. Pośrednio stwierdzają one jeszcze, że teorja ta jest słuszna nietylko dla pojedyńczych dźwięków, rozkładalnych na alikwoty fourrierowskie, ale dla wszelkich współbrzmień, których tony podstawowe mieszczą się poniżej tonu formantowego [2]).

3. Zanim przystąpimy do ilościowego badania wykrytej zależności, zastanowimy się nad ukrytemi założeniami teorji Herrmann'a.

Rozpatrując wyłącznie liczbowe związki pomiędzy fikcyjnemi [3]) składowemi dźwięków staje Herrmann na stanowisku, że barwa dźwięku jest zjawiskiem czysto fizycznem, bez czynników fizjologicznych i psychologicznych.

Uważam to założenie za ryzykowne. Barwa dźwięku z pewnością jak i bawra światła jest zjawiskiem nietylko fizycznem. Ucho nasze bowiem nie słyszy wszystkich częstotliwości drgań ciśnienia powietrza; popularnie przyjmuje się granice słyszalności od 16-tu do 20 000 cyklów. Granice te są jednakowoż w rzeczywistości znacznie bardziej skompliko-

wane; istnieje również i dynamiczny próg słyszalności, zarówno dolny, jak i górny. Ponadto próg ten dla każdej częstości jest inny. Krzywe słyszalności, opublikowane przez R. L. W e g e l'a[4]), podajemy na rys. 2.



Są zatem częstości (poniżej 16 i powyżej 20 000 cyklów), które dla żadnej siły nie mogą być słyszalne, oraz siły (poniżej $1,3 \times 10^{-3}$ dyn na cm^2 oraz powyżej $1,1 \times 10^3$ dyn na cm^2), które nie mogą być usłyszane dla żadnej częstotliwości. Pomiędzy temi granicami istnieją tony słyszalne, pod warunkiem że zachowana jest taka zależność między siłą, a częstotliwością tonu, aby odpowiadał mu punkt wewnątrz pola PQRS (rys. 2).

Z chwilą zatem, gdy amplituda drgań powietrza wchodzi jako czynnik równorzędny z wysokością tonów w granice czułości ucha, można przypuszczać, że właśnie w ten sam sposób wejdzie amplituda drgań, jako czynnik równorzędny z absolutną częstością, do barwy dźwięku; a niejednakowa czułość ucha na tony o różnej częstości może właśnie odegrać rolę czynnika fizjologicznego w dziedzinie barwy dźwięku.

4. Zmiana siły dźwięku zmienia barwę; dla usunięcia zmiany barwy należy przesunąć formant. Jeżeli uznamy różnicę między amplitudą r z e c z y w i s t ą tonów składowych, a niższym progiem słyszalności za amplitudę s ł y s z a l n ą, to musimy stwierdzić, że proporcjonalne powiększenie amplitud rzeczywistych powoduje nieproporcjonalne zmiany amplitud słyszalnych. Jeżeli więc amplitudy rzeczywiste składowych wypełniają pewną resonansową obwiednię, zbudowaną naokoło pewnego tonu formantowego, to amplitudy słyszalne wypełnią krzywę, której rzędne będą różnicami między bieżącą rzędną obwiedni, a odpowiednią wysokością progu słyszalności. Ponieważ próg słyszalności nie jest prostolinijny, więc formant nowej obwiedni będzie zasadniczo przesunięty. Nazwiemy go f o r m a n t e m s ł y s z a l n y m. Jeżeli zmienimy siłę słuchanego tonu, uzyskamy proporcjonalne powiększenie wszystkich składowych słyszalnych, a co za tem idzie, inne zniekształcenie pierwotnej obwiedni i nowe przesunięcie formantu słyszalnego. Poprzednie nasze spostrzeżenie, że zmiana siły daje zmianę barwy, dającą się skompensować przesunięciem formantu prowadzi nas do przypuszczenia, że formant s ł y s z a l n y dźwięków identycznej barwy jest ten sam, a prze-

sunięcia formantu rzeczywistego odpowiadają wędrówkom formantu pozornego. Innemi słowy: teorja H e r m a n n'a jest słuszna, ale w dziedzinie amplitud słyszalnych.

Nasze przypuszczenie zawiera w sobie konsekwencję, pozwalającą je natychmiast sprawdzić, mianowicie pozwala z każdych dwóch tonów równej barwy, ale innej amplitudy, odczytać próg słyszalności ucha.

5. Rachunkowo naszemu rozumowaniu nadamy następującą postać.

Oznaczymy:

A amplituda rzeczywista tonu składowego
n częstość
a amplituda pozorna tonu składowego
p próg słyszalności.

Wartość progu słyszalności jest funkcją częstości

$$p = p(n).$$

Jeżeli nadamy pierwotnej obwiedni resonansowej formę funkcji częstości, $f = f(n)$, to amplituda tonu składowego dźwięku o amplitudzie K przyjmie formę

$$A = K . f(n_i),$$

gdzie n_i jest szczególną wartością na n, mianowicie częstości danego tonu.

Amplitudę słyszalną otrzymamy przez odjęcie progu słyszalności

$$a = A - p = K . f(n_i) - p(n_i).$$

Mamy dwa dźwięki o amplitudach k_1 oraz k_2. Jeżeli ich pozorna (słyszalna) barwa ma być równa, to muszą mieć one proporcjonalne amplitudy tonów składowych o równych częstościach, czyli

$a_1 = qa_2$, gdzie q jest współczynnikiem proporcjonalności.

$A_1 - p = q(A_2 - p)$, wprowadzając amplitudy rzeczywiste A, skąd p

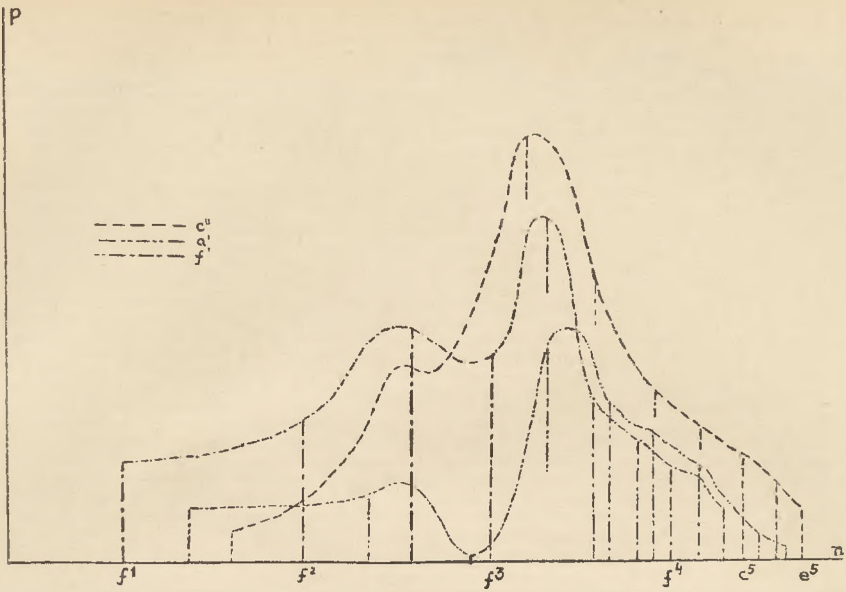
$$p = \frac{A_1 - qA_2}{1 - q}$$

6. Materjał do analizy cyfrowej zaczerpniemy z pomiarów Ericha H e r m a n n'a. Pierwszym badanym przez niego instrumentem muzycznym jest o b ó j; porównamy z sobą trzy tony f', a', oraz c''. Wybieramy te właśnie, aby mieć wspólne tony składowe.

T a b e l k a a m p l i t u d:

Ton	A. ogólna	AMPLITUDY SKŁADOWYCH									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
f'	15	15	21	35	31	51	24	18	14	12	7
a'	7	8	10	1	33	23	19	14	9	4	2
c''	59	21	108	312	167	105	82	63	50	32	34

Z tej tabelki wyciągnięte charakterystyki resonansowe zestawione są na rys. 3.



Herrmann nie podaje absolutnej (fizycznej) miary wymierzonych amplitud, a jedynie relatywną. Dlatego też z jego pomiarów nie otrzymamy absolutnej wartości progu słyszalności, lecz jedynie wielkości do niej proporcjonalne. W skali logarytmicznej będą to krzywe równoległe do krzywej progu.

Przystępujemy do porównania dźwięków ze sobą.

$f' - a'$. Wybierzemy ze składowych dźwięku f' tony c^4, es^4, g^4 i a^4, z dźwięku zaś a' tony cis^4, e^4, g^4 i a^4, jako najbliżej siebie leżące.

Amplitudy rzeczywiste (z tabelki amplitud):

$a' = 7$, $cis^4 = 23$, $e^4 = 19$, $g^4 = 14$, $a^4 = 9$.

$f' = 15$, $c^4 = 24$, $es^4 = 18$, $g^4 = 12$, $a^4 = 7$.

Amplitudy zredukowane:

$cis^4 = 23 \times 15 = 445$; $e^4 = 19 \times 15 = 285$; $g^4 = 14 \times 15 = 210$; $a^4 = 9 \times 15 = 135$

$c^4 = 24 \times 7 = 168$; $es^4 = 18 \times 7 = 126$; $g^4 = 12 \times 7 = 84$; $a^4 = 7 \times 7 = 49$

277	159	126	86

Różnice są wielkościami, które powinny być proporcjonalne do odpowiednich wartości progu słyszalności.

W ten sam sposób porównamy ze sobą dźwięki f' i c'', oraz a' i c''.

$f' - c''$. Zestawimy z sobą tony c^4 i g^4.

Amplitudy rzeczywiste:

$f' = 15$;	$c^4 = 24$;	$g^4 = 12$.
$c'' = 59$;	$c^4 = 167$;	$g^4 = 82$

Amplitudy zredukowane:

	2505	1230
	1416	708
różnice	1089	522

$a' - c''$. Tony e^4 i g^4.

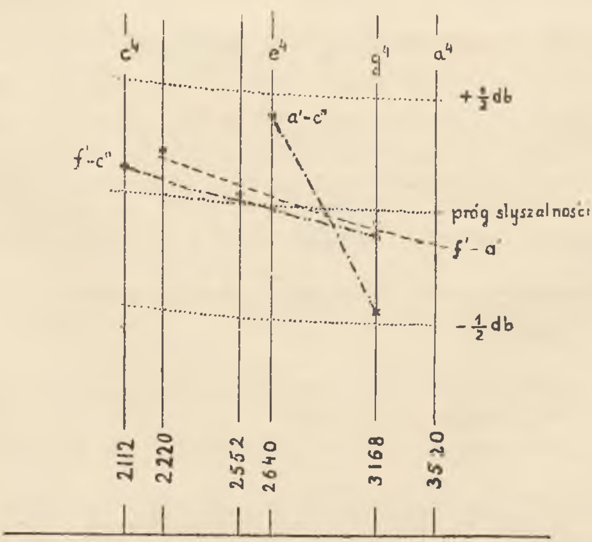
Amplitudy rzeczywiste:

$a' = 7$	$e^4 = 19$	$g^4 = 14$.
$c'' = 59$	$e^4 = 105$	$g^4 = 82$.

Amplitudy zredukowane:

	1121	626
	735	574
różnice	386	52

Pozostaje nam jeszcze zestawić otrzymane wyniki z progiem słyszalności, wymierzonym bezpośrednio. Uczynimy to w drodze graficznej, przedstawiając wszystkie krzywe w skali logarytmicznej (rys. 4). Kropkowany jest próg słyszalności, oraz obszar, szerokości i decybela (t. j. po $\frac{1}{2}$ db. w górę i w dół), w których to granicach musi zawierać się różnica między progiem słyszalności obliczonym a wymierzonym.



Najlepiej zgadzają się krzywe, wyznaczone z dźwięków *f' — a'*, oraz *f' — c''*. Różnice nie przekraczają w tych wypadkach 0,1 *db;* przyczem pamiętać należy, że granicą rozróżnienia siły dla wyrobionego ucha jest ok. 0,3*db*.

Trzecia krzywa, pochodząca z porównania tonów a' — c'', jest znacznie rozbieżna z progiem słyszalności wymierzonym. Dowodzi to, że w naszej hipotezie muszą istnieć jakieś jeszcze niedopatrzenia, że trzeba ją jeszcze w jakimś kierunku rozbudować. Autor tego artykułu pracuje w dalszym ciągu nad tą sprawą, która po raz pierwszy dała się zauważyć przy doświadczeniach nad membranami, gdzie zależność między formantem a sprawnością jest również skomplikowańsza, niż wynikałoby to z uwzględnienia dolnego tylko progu słyszalności ucha.

LITERATURA

v. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen.
Mathematische Prinzipien der Akustik.

Erich Herrmann, Ueber die Klangfarbe einiger Orchesterinstrumente und ihre Analyse. Dysertacja. Stuttgart 1908.

K. Stumpf, Tonpsychologie.
Konsonanz u. Dissonanz, Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft.
Struktur der Vokale, Berlin 1918.

W. Köhler, Akustische Untersuchung, Beiträge z. Musik u. Musikwissenschaft.

G. W. Stewart-R. B. Lindsay, Acoustics, A Text on Theory and Applications, Berlin 1934.

Trendelenburg, Fortschritte der physikalischen und technischen Akustik Leipzig 1932.

UWAGI.

[1]) Nie jest to ścisłe. Teorję formantową znał już Helmholtz w zastosowaniu do samogłosek, Herrmann ją tylko uogólnił.

[2]) Wykonałem przeszło 2500 membran i 70 głośników.

[3]) Analiza według metody Fourrier'a daje pewien schematyczny układ tonów składowych, który naogół jest inny, niż faktyczne składowe dźwięku.

[4]) Electrical Comunications, I. 1922. Str. 43.

X. Prof. Dr. Hieronim Feicht (Kraków)

„Pamiętnik do nauki harmonji" Stanisława Moniuszki.

Znany jest fakt, że podręcznik do nauki harmonji St. Moniuszki (1871) stawia biografów Moniuszki w pewną kłopotliwą sytuację ze względu na to, że praca o harmonji ma być niedokładna i pobieżna w traktowaniu przedmiotu, a przeto chybiona. Zaraz po ukazaniu się „Pamiętnika do nauki harmonii" przyznał mu Jan Kleczyński w „Tygodniku ilustrowanym" z marca 1871 r. tę tylko zaletę, że książka ta „pożyteczną być może dla tych osób, które miały sposobność korzystania z ustnego wykładu Moniuszki"[1]. Władysław Żeleński, bezpośredni następca Moniuszki na stanowisku nauczyciela harmonji w warszawskim Instytucie muzycznym (Konserwatorjum), a wydający swą harmonję w sześć lat po Moniuszce, tak się wyraża o jego dziele: „Pamiętnika Moniuszki, napisanego dla zatrzymania w pamięci ustnego wykładu autora, nie można nazwać dokładnym kursem harmonji z powodu zbyt pobieżnego traktowania przedmiotu"[2]. Ten negatywny stosunek krytyki, a równocześnie drobne istotnie rozmiary „Pamiętnika" sprawiły, że współczesne nam, nawet obszerniejsze monografje poświęcone Moniuszce (Jachimecki, Niewiadomski) pominęły milczeniem jego harmonję, jako drobiazg nie zasługujący nawet na zarejestrowanie. Jednakże Henryk Opieński nie podzielił tego stanowiska współczesnych monografów Moniuszki i zauważył, że Moniuszkę dotknęła krytyka, która się ukazała za jego życia, że przeto uznawał widocznie swą harmonję za dzieło pożyteczne i odpowiadające zamierzonemu celowi, że od wcześniejszego znacznie czasu niż się pojawił „Pamiętnik" (r. 1871) nosił się z zamiarami opublikowania nauki harmonji według swej metody, bo już w r. 1857 pisał do Józefa Sikorskiego: „czybyś nie potrzebował treściwego wykładu praktycznej harmonji mego wynalazku? Skupiłem się w dwunastu lekcjach... Moja metoda nie jest żadną kompilacją. Wyszukałem ją z potrzeby uczenia ludzi co-najmniej muzykalnie przygotowanych do pojęcia zasad harmonji. Wykład więc musi być jasny, gdy już kilku zupełnie ciemnych z jego łaski przejrzało. Naturalnie, że kontrapunktu nie ruszę, kończąc rzecz na akordzie nony"[3]. Od tego czasu (r. 1857) do czasu wyjścia „Pamiętnika" (r. 1871) rozrósł się nieco podręcznik Moniuszki, bo do-

szedł do rozmiarów szesnastu lekcyj, przyczem w poszczególnych rozdziałach nie pozostał Moniuszko przy materjale, który mógł mieć przygotowany w r. 1857, jeno w dalszym ciągu dobierał i analizował przykłady muzyczne, o czem świadczy chociażby taki drobny szczegół, jakim jest przykład z „Fausta" Gounoda na użycie dwóch kwintsekstowych akordów po sobie („Faust" został wystawiony po raz pierwszy w r. 1859). Praca więc Moniuszki wyrosła istotnie z praktyki nauczycielskiej, uprawianej prywatnie w Wilnie, a później, przez siedm ostatnich lat życia w Instytucie muzycznym w Warszawie, gdzie Moniuszko objął harmonję po Auguście Freyerze. Wszak do uczniów Moniuszki, mniej wprawdzie licznych niż przed nim Elsnera a po nim Żeleńskiego i Noskowskiego, zaliczają się jednak z pośród wybitniejszych Cezar Cui w Wilnie, a Henryk Jarecki i Zygmunt Noskowski w Warszawie, a na egzaminie z harmonji w Instytucie Muzycznym przedstawił Moniuszko w r. 1867 dziewiętnastu uczniów dobrze przygotowanych [4]). To też Opieński, podawszy szereg trafnych uwag o harmonji Moniuszki, zakończył odnośny rozdział swej monografji następną zachęcającą uwagą: „Pamiętnik, jako praca oryginalna, zasługuje na bliższe z nim zaznajomienie się"...[5]) Robimy to w niniejszym artykule, w którym rozpatrujemy poglądy Moniuszki na zagadnienia spekulatywne z zakresu harmonji, następnie poświęcamy uwagę zagadnieniom praktycznym (ilość przedstawionego materjału, jego ugrupowanie, metodę nauczania, wartość zadań i t. p.), wreszcie oceniamy wartość pracy i stanowisko przysługujące Moniuszce wśród polskich autorów podręczników do nauki harmonji.

Moniuszko dzieli wszystkie możliwe akordy na dwie grupy:

I. na akordy doskonałe i niedoskonałe; ostatnie z podpodziałem na stałe i przygodne;

II. teżsame akordy doskonałe i niedoskonałe, zarówno stałe jak przygodne, dzieli na pierwotne i pochodne.

Doskonałemi są akordy składające się z (primy), tercji, kwinty i oktawy, t. j. z interwałów doskonałych, a niedoskonałemi są wszystkie akordy potrzebujące po sobie następstwa akordu doskonałego, który jedynie daje spoczynek harmonji. Akordy doskonałe, t. j. akordy składające się z interwałów doskonałych, mogą być zbudowane na każdym stopniu danej gamy z wyjątkiem stopnia siódmego, z czego wynika dwojaki ich charakter, majorowy i minorowy. Istnieje jeden tylko akord doskonały, ale o dwojakim charakterze (monizm harmoniczny!). Naturalna kwinta stopnia siódmego nie jest czysta, jeno zmniejszona; poza tem skład akordu na stopniu siódmym jest całkowicie podobny do składu akordu doskonałego, t. zn. i ten akord buduje się z tercji i kwinty, ale ta kwinta jest pierwszym interwałem niedoskonałym, jaki napotykamy w akordach. Z tego niedoskonałego interwału będą pochodzić wszystkie akordy niedoskonałe - stałe, sam zaś trójdźwięk zmniejszony otrzymuje nazwę pozornie - doskonałego. Akordy niedoskonałe przygodne powstają z rozmaitych przygód harmonicznych, jakiemi są wszelkiego rodzaju dźwięki obce, ale również do przygód harmonicznych należą czterodźwięki zbudowane na jakiejkolwiek innej podstawie niż na do-

minancie tonacji, t. j. akordy septymowe na niezwykłych (według wyrażenia Moniuszki) podstawach.

Powyższy podział całego materjału harmonicznego uzmysławia nam jasno następująca tabela:

Akordy

Doskonałe	Pozornie doskonałe	Niedoskonałe: Stałe	Niedoskonałe: Przygodne
Jeden: trójdźwięk o podwójnym charakterze: majorowym i minorowym.	Jeden: trójdźwięk na siódmym st. gamy.	1. *A.* dominant. sept. 2. *A.* sept. zmniejszony. 3. *A.* nonowy mały.	1. A. septymow. na siódmym st. 2. *A.* nonowy wielki. 3. *A.* septymowe na niezwykłych podstawach (I, II, III, IV, VI). 4. *A.* teżsame co pod Nr. 3, powstające z dźwięków obcych. 5. A. powstające z przekształcenia akordu doskonałego (z alteracji w trójdźwięku).

W powyższej tabeli są zawarte wszystkie akordy w ich postaci zasadniczej (bo również nie umieszczone w niej np. czterodźwięki zalterowane będą — co już samo przez się jest zrozumiałe — należały do akordów niedoskonałych przygodnych). Stosunek przewrotu każdego akordu do tegoż akordu w jego postaci zasadniczej przedstawia Moniuszko w podziale akordów na pierwotne i pochodne, ale że i przy tym podziale ma Moniuszko pewne poglądy oryginalne, przeto podajemy również drugą tabelę, bo dzięki przejrzystości, jaką daje tabela, łatwiej będzie nam omówić te oryginalne pomysły Moniuszki:

Akordy

Pierwotne		Pochodne
1. akord doskonały majorowy i minorowy	daje	dwa pochodne (przewroty)
2. akord dominantowo-septymowy	daje	trzy pochodne
3. akordy sept. na VII st. i sept. zmniejszony	dają po	trzy pochodne
4. akordy nonowy wielki i mały	nie tworzą	pochodnych

Przez akord pierwotny rozumie Moniuszko każdy akord zbudowany na swej tonice, co (mimo różnych terminologij) pokrywa się z ujmowaniem tej sprawy przez wszystkich teoretyków. Ale przez zaliczenie akordu septymowego stopnia siódmego, a już przedewszystkiem septymowego zmniejszonego do akordów pierwotnych, popadnie Moniuszko w sprzeczność z samym sobą (jako teoretykiem harmonji), gdy będzie się zastanawiał nad genezą akordów (o czem niżej).

Ciekawy jest pogląd Moniuszki na akord nonowy: nie ma on przewrotów! Uzasadnienie tego twierdzenia czerpie Moniuszko z genezy tego akordu: „Składa się on bowiem z dwóch akordów septymowych, z których każdy ma sobie właściwe pochodne (t. j. przewroty), te więc jednoczesnych przekształceń się, dających akordy pochodne, odbywać nie mogą“. Moniuszko polemizuje z Charles Simonem Ca-

telem i innymi teoretykami, których jednak nie cytuje, a którzy przyjmują przewroty akordu nonowego. Według Moniuszki przewroty akordu nonowego pochodzą z nuty „leżącej“ w środkowym głosie, są więc zjawiskami przypadkowemi na nucie stałej, umieszczonej w jednym z dwóch głosów środkowych. Zdaje się, że tego rodzaju pogląd na istotę przewrotów akordu nonowego jest (w owym czasie) wyłączną własnością Moniuszki, bo jednak ówcześni większej i mniejszej miary harmoniści, jak Antoni Reicha (r. 1818 i n.), Jan Bernard Logier (r. 1827) i plagjator jego pracy Gustaw Schilling (r. 1839), Adolf Bernard Marx (r. 1837 i n.), Ernest Fryderyk Richter (r. 1853 i n.), Henryk Reber (r. 1862 i n.) i t. d. uznawali i cyfrowali te przewroty, choć niektórzy, jak np. Marx, dodawali uwagę, że zbędne są dla nich szczegółowe nazwy i cyfrowania [6]).

Geneza akordów. Punktem wyjścia dla budowy akordów są interwały piętrzące się następstwem tercyj jednych nad drugiemi *(c - e - g - h - d - f - a)*: „Uporządkowane w ten sposób dźwięki przedstawiają dokładnie całość harmonijną, gdyż zawierają w sobie i w należytym stosunku jednych do drugich, wszystkie interwalle, z których się składają akordy w nauce harmonji uznane za stałe“. Pomijając trójdźwięki doskonałe, zauważyliśmy już (w tabeli), że w toku wykładu uznał Moniuszko wśród akordów niedoskonałych tylko trzy za stałe. Kiedy jednak doszedł do omawiania akordów septymowych pobocznych, które zaliczył do kategorji „przygód“ harmonijnych, musiał uznać, że „i te wszystkie akordy znajdują się na skali interwallów piętrzących się tercjami“, a oczywiście i te potrzebują akordu doskonałego, jako następstwa po sobie. A ponieważ między akordem dominantowo-septymowym a septymowemi pobocznemi zbudowanemi na niezwykłych podstawach (na II, III i t. d. stopniu) niema również różnicy (u Moniuszki jako teoretyka harmonji) w sprawie konieczności przygotowania dyssonansu, przeto cała klasyfikacja, a raczej przydział akordów do tej czy innej grupy, polega wyłącznie na subjektywnym i to bardzo dowolnym wyborze. Bo również w sprawie akordów wywodzących się z trójdźwięku zmniejszonego (pozornie-doskonałego), będącego źródłem „wszystkich“ akordów stałych (z grupy niedoskonałych), okazuje się Moniuszko chwiejnym: akord dominantowo septymowy powstaje z połączenia trójdźwięku zmniejszonego i tercji wdół czyli dominanty, która staje się podstawą akordu dom. septymowego (i jest pierwszym niedoskonałym stałym). Akord septymowy siódmego stopnia powstaje z trójdźwięku zmniejszonego i tercji wgórę (i jest raczej niedoskonałym przygodnym); gdy w tymże akordzie obniżymy septymę, otrzymamy akord septymowy zmniejszony (drugi niedoskonały stały) należący do akordów, mających największe w harmonji znaczenie; jego podstawą (basem tonikalnym) tak jak i septymowego na siódmym stopniu, nie jest żaden z dźwięków w skład jego wchodzących, jeno jest nią wielka tercja wdół od jego basu harmonji (dominanta); powód tego jest ten, że obydwa akordy są tylko odłamkiem akordu nonowego, a wyżej zostały jednak zaliczone do grupy akordów pierwotnych, tj. zbudowanych na swojej tonice-podstawie „h“. Ale znowu akord nonowy powstaje z połączenia w jeden akord dwóch akordów septymowych: dominantowo-septymowego i septymowego na siódmym stopniu (z dominantowo-septymowego i ze swego odłamka!). I powtarza się historja

akordu septymowego siódmego stopnia: tylko akord nonowy mały jest akordem niedoskonałym stałym (trzecim z rzędu), a nonowy wielki jest przygodnym.

Na uwagę zasługuje jeszcze polska terminologja Moniuszki, gdyż w niejednym wypadku odbiega ona od (niejednolitej zresztą) terminologji dzisiejszej, która przejęła niejeden termin nietylko od Żeleńskiego, ale już od Kurpińskiego, a z pominięciem Moniuszki. I tak Moniuszko nie zna terminu „tonacja"; zamiast niego posługuje się terminem „tonika", który wprowadza w miejsce używanego dotąd przez innych „tonu". Oczywiście toniką jest również pierwszy stopień danej tonacji, a ponadto posługuje się Moniuszko terminologją „bas tonikalny" („Grundbass") i „bas harmonji" na rozróżnienie basów wszystkich akordów, a to zależnie od tego czy się akordy pojawiają w postaci zasadniczej (bas tonikalny), czy w przewrotach (bas harmonji). Niektóre akordy otrzymują nazwę przez poprzedników Moniuszki nie stosowaną, a przez następców zarzuconą, np. septymowy stopnia siódmego zwie się „septymowo-prowadzącym", a septymowy zmniejszony „prowadząco-zmniejszonym", septymowe poboczne septymowymi „przygodnemi" (termin o bardzo szerokim zakresie, bo podpadają pod niego nietylko akordy septymowe ale również akordy alterowane, przyczem zamiast obcego wyrazu „alteracja" posługuje się Moniuszko polskim terminem: „przekształcenie"). Wreszcie na przewrót akordu ma Moniuszko nazwę „akord pochodny". Pozycja akordu ma, a przynajmniej miała mieć u Moniuszki to samo znaczenie, jakie posiada do dnia dzisiejszego, bo w tem znaczeniu posługuje się Moniuszko tym terminem wielokrotnie (np. str. 23, 26, 28); jedynie przy pierwszem wprowadzeniu tego terminu użył go w znaczeniu przewrotu akordu (str. 16), przez co mógł wprowadzić zamieszanie do podręcznika. Z pośród t. zw. dźwięków nieharmonicznych zasługuje jedynie na wyszczególnienie „nuta wyzwolona"; rozumie przez nią Moniuszko nutę przejściową powracającą na poprzednie miejsce. Inne terminy Moniuszki pokrywają się w swem brzmieniu z terminami dotąd używanemi.

Z rozpatrzenia teoretycznej strony harmonji odnosimy wrażenie dla Moniuszki raczej niekorzystne: Moniuszko nie opanował całej dziedziny harmonji spekulatywnej, albo raczej stanął wobec niej bezradny, zwłaszcza, gdy trzeba było ugrupować cały materjał, a grupowanie to nie odpowiadało jego intencjom praktycznym, pedagogicznym. Najjaskrawsze sprzeczności są następujące: akord septymowy stopnia siódmego i septymowy zmniejszony jest raz akordem pierwotnym, więc zbudowanym na „swojej tonice", a drugi raz akord ten wogóle nie posiada swojej toniki, bo toniką jego jest dominanta tonacji; tenże akord posiadający septymę małą jest akordem przygodnym, ale z chwilą obniżenia tejże septymy staje się akordem stałym. Podobnie akord nonowy wielki (oczywiście dominantowo-nonowy) jest akordem przygodnym (jak każdy inny przypadkowy nonowy), ale mały jest akordem stałym. Te (i inne, ale drobniejsze już) niekonsekwencje sprawiają wrażenie, że Moniuszko również w chwili, gdy przystępował ostatecznie do zrealizowania swych zamiarów z r. 1857 (wydania harmonji) „nie miał nic napisanego, ale przez wprawę wykładu mógł się łatwo wypisać" [7]). Jeżeli jednak z dobrą wolą przystąpimy do pracy Moniuszki,

to wsparci znanem już wypowiedzeniem się Moniuszki: „wyszukałem swą metodę z potrzeby uczenia ludzi co-najmniej muzykalnie przygotowanych do pojęcia zasad harmonji", zrozumiemy powyższe sprzeczności (w podziale akordów), bo zrozumiemy intencje autora. Dochodzimy bowiem do wcale prawdopodobnego wniosku mniejwięcej tej treści: „mniejsza o to, co teoretycy twierdzą i jak grupują materjał; mnie chodzi o to, by ucznia zaznajomić praktycznie z podstawowym, a zarazem przedstawiającym pewien całokształt materjałem harmonicznym, t. j. z tym materjałem, który musi zachodzić, ale zarazem i wystarcza w każdej dobrej kompozycji". Charakterystyczną jest rzeczą, że Moniuszko uważał za materjał niezbędny dla jasnego i zupełnego określenia tonacji — obok trzech funkcyj — dwa jeszcze akordy zastępcze tych funkcyj, a to medjanty dolnej i górnej (III st.!)[8]), natomiast pominął milczeniem paralelę subdominanty. Wśród tego materjału na troskliwą opiekę — ze względu na ucznia harmonji — zasługują wszystkie postacie funkcji dominantowej, które też zostają sumiennie w podręczniku opracowane. I właśnie dzięki praktycznej stronie podręcznika, a z pamięcią oczywiście o zastrzeżeniu danem przez samego Moniuszkę: „naturalnie, że kontrapunktu nie ruszę, kończąc rzecz na akordzie nony", zaciera się powyższe ujemne wrażenie z pracy Moniuszki i „Pamiętnikowi do nauki harmonji" trzeba przyznać pewne walory, dzięki którym harmonja Moniuszki wyróżnia się korzystnie od wszystkich bez wyjątku poprzedzających ją polskich podręczników (Karol Kurpiński, Jan Jarmusiewicz, August Freyer, Napoleon Orda i inne pomniejsze).

Naukę o budowie, łączeniu, a do pewnego stopnia również już o znaczeniu akordów wyprzedzają w podręczniku Moniuszki rozdziały o melodji, o harmonji jako wyniku połączenia ze sobą kilku różnych melodyj i o interwałach. W rozdziałach od IV do X jest zawarty materjał o trójdźwiękach (z wyjątkiem zwiększonego) oraz o cztero- i pięciodźwięku dominantowym, przyczem metoda postępowania Moniuszki począwszy od akordów dyssonujących jest następująca:

1) Na pierwszem miejscu podaje Moniuszko rozwiązanie odpowiadające naturze dźwięków charakterystycznych[9]) (t. zw. prawidłowe), dające, jako następstwo po sobie akord toniczny (a temsamem kadencję);

2) na drugiem: rozwiązanie w inny akord niż toniczny, przez zatrzymanie jako nuty wspólnej jednego z dźwięków charakterystycznych, a następstwem tego jest kadencja złamana w najróżnorodniejszej postaci;

3) na trzeciem: następstwa dwóch (lub więcej) danych akordów dyssonujących po sobie jako rzecz mniej (progresje) lub więcej wyjątkową, a w ostatnim wypadku popartą przykładem z kompozycyj. I tak możliwość poprowadzenia obydwu dźwięków charakterystycznych wgórę z akordu dominantowo-septymowego do nowego dominantowo-septymowego ilustruje przykładem z szóstej symfonji Beethovena, zaznaczając, że sposób ten poczytywany za błędny, w muzyce jednakże nowej coraz częściej się pojawia. Podobnie możliwość następstwa dwóch akordów kwintsekstowych po sobie ilustruje przykładem zaczerpniętym z piosnki Siebla w „Fauście" Gounoda. Gdy mu brak w danej chwili odpowiedniej ilustracji literatury muzycznej, konstruuje sam tu i w dalszych rozdziałach mistrzowskie przykłady na wyjątkowe, obowiązują-

cym regułom przeciwne rozwiązywanie dźwięków charakterystycznych. Przedstawia więc uczniowi wypadek taki, w którym na zasadzie opóźnienia dźwięk w danym akordzie charakterystyczny traci w akordzie następnym swój charakter i skutkiem tego swoje rozwiązanie („Pamiętnik", str. 53). Jeszcze bogatsze w tego rodzaju sposoby rozwiązywania akordów są zadania, stanowiące bardzo cenną część podręcznika, a dobrane w dostatecznej ilości dla każdego zagadnienia. Z pośród wielu przytaczamy jeden, będący przykładem swobodnego traktowania septymy w akordzie nonowym (co zauważył już Opieński)[10])



Już same (wyżej wskazane) sposoby rozwiązywania akordów, przeprowadzane konsekwentnie w tymże samym porządku przez kilka rozdziałów, świadczą o systematyczności, o dobrej metodzie pedagogicznej Moniuszki, wbijającego w pamięć uczniom, nawet mniej uzdolnionym, podstawowe zasady łączenia akordów. Zapewne niema tam zupełnego wyczerpania wszystkiego, co zawierały ówczesne znacznie obszerniejsze harmonje, są tam jednakże zebrane najważniejsze zasady ogólne, a jest ponadto niejedna rzecz postępowa, której próżno usiłowalibyśmy szukać u innych autorów.

Znacznie mniej wyczerpująco są już, niestety, opracowane dalsze rozdziały. Rozdział dziewiąty omawia sumarycznie wszystkie czterodźwięki poboczne oraz wszystkie współbrzmienia powtarzające się z t. zw. dźwięków nieharmonicznych, a więc z opóźnień (pojedynczych, podwójnych, oraz całego akordu, rozwiązywanych wdół, ale również wgórę), z dźwięków przejściowych i na nucie leżącej (dolnej, górnej, środkowej i podwójnej). Uważając powyższe trzy rodzaje dźwięków obcych za najważniejsze, przerywa Moniuszko w tem miejscu wykład o nich, a zajmuje się, niestety bardzo pobieżnie, alteracją, t. j. według swego wyrażenia, przekształcaniem akordu doskonałego i jego pochodnych (przewrotów), oraz alteracją czterodźwięków, poczem wraca do dźwięków obcych i omawia dźwięki wyzwolone (objaśnienie podane wyżej) i zamienne. Krótki rozdział następny o kadencjach wyróżnia kadencje doskonałe, półdoskonałe (zawieszone), złamane i plagalne z „dawnej muzyki kościelnej". Rozdział o harmonji rozległej zawiera kilka praktycznych uwag o unikaniu ukośnego brzmienia, oraz o możności niezachowywania nut wspólnych w harmonji rozległej. Z pośród środków służących do przejścia z tonacji do tonacji, omawia w rozdziale o modulacji cztery następujące:

1) nuty wspólne; dwie toniki, posiadające nuty wspólne, nadają się najłatwiej do zbliżenia; w ten sposób można zmodulować do tonacji dominanty, subdominanty, medjanty i submedjanty; jeżeli chodzi o to-

nacje nieco dalsze, należy wstawić akord pośredni, mający nuty wspólne z toniką opuszczoną i tą do której zmierzamy;

2) zminorowanie toniki z której wychodzimy (środek banalny); ale obok tego wskazuje Moniuszko na subdominantę mollową, jako dobry środek, służący do zyskania bemolów lub pozbycia się djez (krzyżyków);

3) połączenie dwóch tonacyj za pomocą jedynego akordu dominantowego żądanej tonacji (środek również już wówczas zużyty);

4) modulowanie przy pomocy akordu septymowego zmiejszonego, łączącego najodleglejsze toniki bez żadnych innych akordów pośrednich.

Moniuszko orjentuje się w tem, że sprawa modulacji nie została należycie wyczerpana, o czem świadczą następujące jego wyrażenia: „z podanych tu sposobów zbliżania odległych tonik nie należy zbyt skwapliwie korzystać, gdyż... zadaniem modulacji jest nieznaczne oddalenie się od danej toniki“ i dalej „za najłatwiejszy sposób modułowania służy akord septymowo-prowadząco-zmniejszony, którego dziwnej giętkości przykłady tu podajemy, nie zalecając ich wszakże, gdyż są nader łatwe i zbytecznie wyczerpane“. Jednakże zamiast głębszych dociekań i analiz, woli Moniuszko podać 22 modulacje od „C major do wszystkich tonik bez akordu septymowo-zmniejszonego“ (r. XV), które „należycie objaśnią“ istotę modulacji. Są to modulacje krótkie, liczące od 3 do 6 taktów, a dokonane: 1) za pomocą akordu wspólnego obu tonacjom, 2) przez dominantę żądanej tonacji, 3) przez tonacje pośrednie, 4) przez subdominantę mollową, 5) za pomocą chromatyki, przyczem niektóre z tych ćwiczeń przeprowadzają konsekwentnie jeden motyw od początku do końca modulacji.

Na podstawie powyższych rozważań możemy o wartości „Pamiętnika do nauki harmonji“ wypowiedzieć następujące uwagi:

1) Harmonja Moniuszki jest w części swej praktycznej pierwszym polskim poprawnym (bezbłędnym) podręcznikiem tegoż przedmiotu. Pomijając bowiem trzy nauki poznania generałbasu z początku 19 w., a to Karola Antoniego Simona, Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego, musimy stwierdzić, że nie był w szeregu szczegółów poprawny ani Kurpiński (Zasady harmonji z r. 1844) ani tem mniej Jan Jarmusiewicz (Nowy system muzyki z r. 1843) czy niemal całkowicie dyletancki Napoleon Orda (Gramatyka muzyki z r. 1873)[11]). Rozdział o harmonji z „Doręcznika muzycznego“ Józefa Sikorskiego (r. 1852), wychodzącego z innego założenia niż nauczenie harmonji, nie wchodzi tu w rachubę, a praca Augusta Freyera (Główne zasady harmonji, r. 1861) jest raczej zbiorem kadencyj, modulacyj i progresyj transponowanych do wszystkich tonacyj, co właściwie uczeń powinien sam zrobić na podstawie danych wzorów.[12])

2) Harmonja Moniuszki jest pierwszym podręcznikiem polskim posiadającym celowe i systematycznie zestawione zadania. Zawiera je w liczbie stu ostatni rozdział „Pamiętnika“; są to jeszcze wyłącznie basy dane do harmonizowania, a cyfrowane począwszy od zadań, żądających stosowania przewrotów (od zad. 19-go). Pod względem wartości muzycznej dorównują one przyszłym zadaniom Żeleńskiego, a pod względem pedagogicznym przewyższają je tem, że są krótkie, więc mimo braku wszelkich (a niezbęd-

nych w kilku wypadkach) wskazówek, dotyczących np. pozycji akordu przy rozpoczęciu zadania, nadają się do szybkiej korrekty, jeżeli uczeń nie rozpoczął od właściwej pozycji.

Wprawdzie przed Moniuszką wymagał już również Kurpiński od ucznia zadań, a raczej kompozycyj. Lecz właśnie rodzaj tych zadań-kompozycyj świadczy o ich wartości podagogicznej, bo pierwsze zadanie Kurpińskiego tak brzmi: „możecie komponować na wspomnianych dwóch akordach (T i D^7), może każdy z panów obrać ton czyli tonikę, jaka mu się podoba; tożsamo rozumie się co do postaci akordów (pozycji), rytmu, tempa, a nadewszystko starać się o piękną melodję, zaś pomysł (temat) czyli pierwszy uchwyt myśli powinien koniecznie wyrażać jakieś uczucie, tkliwość albo wesołość.... Macie wzorki, ale niech Bóg broni, żeby który chciał je blisko naśladować. Każda osoba ma swoją własną wyobraźnię, własne uczucie, niech więc każdy idzie za własnym popędem, a utwór będzie różniący się od innych przynajmniej o tyle, o ile człowiek jeden od drugiego różni się fizjonomją. Jedna tylko rzecz może nas nabawić kłopotu, t. j. że nie każdy z panów zdoła myśl swoją wypisać nutami według podziału nut i stawiania ich na kolumnach właściwych. Ale każdy pierwszy muzyk z profesji napisze ją ze słuchu. Od takiego należałoby wziąć kilka lekcyj wyrażania swoich myśli nutami....[13])

Zadania Jarmusiewicza są już ściślej sprecyzowane, ale nie są jeszcze zadaniami harmonicznemi we właściwem znaczeniu tego terminu, gdyż ograniczają się do tworzenia kadencyj z zastosowaniem wskazanych akordów, lub tworzenia kół modulacyjnych i t. p. To też istotnie dopiero Harmonję Moniuszki możemy uważać za pierwszy podręcznik zawierający celowo i systematycznie zestawione zadania.

3) Harmonja Moniuszki jest przejrzysta i systematyczna w przedstawieniu materjału praktycznego od trójdźwięku do pięciodźwięku dominantowego i dostatecznie wyczerpująca ten materjał. Dalsze zagadnienia (paralele, alteracje, modulacja) nie posiadają już tych przymiotów. Brak również odrębnego omówienia tonacji mollowej.

4) Harmonja Moniuszki odznacza się umiarem w cytrowaniu. Pod tym względem ogranicza się Moniuszko do najistotniejszych potrzeb i wyróżnia się przejrzystością zarówno od niektórych swych poprzedników jak i następców, w szczególności od Żeleńskiego i Noskowskiego.

5) Forma katechizmowa „Pamiętnika" Moniuszki (unikat wśród harmonij polskich) przeprowadza względnie ściśle sprecyzowane pytania i odpowiedzi w tych rozdziałach, które uznaliśmy za opracowane systematycznie; w dalszych, na postawione pytanie następuje czasem jako odpowiedź znaczna część rozdziału, omawiająca kilka zagadnień, co samo już świadczy o tem, że dane zagadnienia zostały mniej wyczerpująco opracowane.

6) Pewne oryginalne pomysły Moniuszki, jak pogląd na przewroty, czy raczej ich brak w akordzie nonowym, następnie pogląd na ilość i jakość akordów określających tonację, można uznać za rzecz nadającą się do dyskusji, w wyniku której niekoniecznie przyznamy Moniuszce słuszność. Jednakże zwrócenie uwagi na akord stopnia trzeciego w chwili, gdy inny autor polskiej harmonji (niemal czterokrotnie obszer-

niejszej od „Pamiętnika" i dedykowanej Moniuszce) pisze, że „akord na trzecim stopniu prawie nie jest w użyciu i służy tylko do modulacji" [14]) — zasługuje bądź co bądź na podkreślenie, mimo że, jak chce Moniuszko, nie jest on oczywiście niezbędnym dla określenia tonacji.

Biorąc pod uwagę powyższe cechy (t. j. zalety i wady) Harmonji Moniuszki, musimy stwierdzić, że całkowicie negatywne stanowisko wobec jego pracy byłoby sądem niesprawiedliwym. Dziś posiada oczywiście „Pamiętnik do nauki harmonji" wartość tylko historyczną, choć niejedna modulacja i niejedno zadanie Moniuszki mogłoby być ozdobą dzisiejszego jeszcze podręcznika do nauki harmonji, oraz korzystnem ćwiczeniem dla ucznia realizującego je i analizującego. Trzeba jedynie zgodnie z faktem przyznać, że przebrnięcie przez swoistą terminologję i klasyfikację Moniuszki, oraz zorjentowanie się w jego sprzecznościach na terenie spekulatywnym harmonji, jest istotnie sprawą uciążliwą i zniechęcającą. To też te właściwości czy niedomagania były może powodem, że krytyk współczesny Moniuszce uznał Pamiętnik za pożyteczny „dla tych tylko osób, które miały sposobność korzystania z ustnego wykładu Moniuszki", a przetłumaczony wówczas przez Jana Karłowicza podręcznik E. F. Richtera oraz doskonały, mimo rozlicznych swych wad, podręcznik Żeleńskiego-Roguskiego, który się pojawił w sześć lat po „Pamiętniku" Moniuszki, przygniotły go swemi walorami i usunęły rychło w całkowite zapomnienie.

UWAGI.

[1]) Opieński Henryk: St. Moniuszko, życie i dzieła, Lwów—Poznań, 1924, str. 419.

[2]) Żeleński Władysław i Roguski Gustaw: Nauka harmonji, Warszawa, 1877, Przedmowa.

[3]) Opieński, op. cit. str. 418.

[4]) Opieński, op. cit. str. 396.

[5]) Opieński, op. cit. str. 419.

[6]) Marx Adolf Bernhard (Dr. Hugo Riemann) — Die Lehre von der musikalischen Komposition, Lipsk, r. 1903, część I, str. 157—158.

[7]) Opieński, op. cit. str. 418.

[8]) Opieński, op. cit. str. 419. Od siebie dodajemy co następuje: Przywiązywanie pewnej wagi do stopnia trzeciego jako **Dp** z następstwem **T**, zasługuje istotnie na podkreślenie, mimo, że stopień ten nie jest oczywiście potrzebny do jasnego i zupełnego określenia tonacji. Wszak był to właśnie czas, w którym Liszt dawał w twórczości swej piękne przykłady takiego stosowania stopnia trzeciego, ale o jakimkolwiek wpływie Liszta na Moniuszkę nie mówią nic obydwie obszerne monografje o Moniuszce, t. j. Dr. Zdzisława Jachimeckiego i Dr. Henryka Opieńskiego. Ówczesne zaś podręczniki do nauki harmonji stoją na normalnem, tradycyjnem stanowisku wobec wartości stopnia trzeciego w dur. Antoni Reicha (w wyd. Karola Czernego, r. 1834, cz. I, str. 30) żąda jako następstwa po stopniu trzecim tylko szóstego (pomijamy oczywiście te następstwa, wobec których stopniowi trzeciemu przypada rola zastępcza funkcji tonicznej). Marx (op. cit., str. 91) mówi o bezbarwnem, matowem brzmieniu akordów **C e C**. Henryk Reber (Traité d'harmonie, Paryż, 1862, str. 19) dzieli trójdźwięki posiadające zdolność określenia tonacji na trzy grupy, wśród których do pierwszej grupy należą stopnie pierwszy, czwarty i piąty, do drugiej stopień drugi i szósty, których się używa dla uniknięcia monotonji, którąby powstawała, gdyby się ograniczono do trzech funkcyj, a wreszcie do trzeciej grupy należy stopień trzeci, bo „le troisième degré de la gamme majeure est faible comme effet tonal; où

l'emploie assez rarement". Wobec tego, stanowisko Moniuszki w sprawie wartości stopnia trzeciego, jako czynnika określającego tonację, aczkolwiek nie odpowiadające istocie rzeczy, należy uznać za oryginalny pomysł i pogląd Moniuszki.

[9]) Dla zwięzłości posługuję się tu terminem dźwięki charakterystyczne, zaznaczając, że Moniuszko używa prawidłowych terminów, t. j. nuta charakterystyczna (prowadząca) i półcharakterystyczna (dyssonująca w cztero- i pięciodźwięku dominantowym).

[10]) Op. cit., str. 419.

[11]) Gramatyka muzyki N. Ordy wyszła wprawdzie w r. 1873 (Warszawa), ale została napisana w r. 1861, a wręczona Moniuszce w rękopisie w pierwszej połowie r. 1870, o czem świadczy list Moniuszki z dnia 18. V. 1870 r.

[12]) Wypowiedziane tu uwagi o powyższych harmonjach należałoby uzasadnić, lecz przekraczałoby to znacznie ramy rozprawy o „Pamiętniku" Moniuszki. Będzie to przedmiotem innej, daleko obszerniejszej pracy, a czytelnik jest narazie zmuszony do przyjęcia na odpowiedzialność autora przytoczonych tu stwierdzeń.

[13]) Kurpiński K. Zasady harmonji, Warszawa, r. 1844, str. 18 i 21.

[14]) Orda Napoleon: Gramatyka muzyki, Warszawa, 1873, str. 204.

Dr. Józef Michał Chomiński (Lwów).

Studja nad twórczością K. Szymanowskiego.

I.
Problem tonalny w „Słopiewniach".

Ustaliła się ogólna opinja, że Karol Szymanowski*) jest największym kompozytorem polskim po Chopinie, i że należy wogóle do najwybitniejszych współczesnych kompozytorów. Mówiąc, że jest po Chopinie największym, mamy na myśli jego znaczenie jako twórcy, który, podobnie jak Chopin, dał nie tylko polskiej kulturze muzycznej przebogate skarby, lecz zarazem wniósł do ogólnej kultury europejskiej nowe wartości, biorąc razem z innymi twórcami udział w rozbudowie gmachu kultury europejskiej. Gdy dziś, z perspektywy 30 lat, spoglądamy na jego dzieło, widzimy jak szybko, bo już w zaraniu swej twórczości, opanował współczesny mu język muzyczny, tworząc dzieła o zadziwiającej dojrzałości artystycznej, i jak następnie dążył konsekwentnie ku dalszym fazom rozwojowym, tak, że wkońcu nie zdołali dotrzymać mu kroku inni przedstawiciele muzyki „Młodej Polski". Ale czy tylko kompozytorowie polscy? Jedynie tylko nielicznym było dane iść szlakiem, przynoszącym ustawicznie nowe zdobycze, nowe wartości.

Jakkolwiek Szymanowski wyrósł z epoki romantycznej i przez pewien czas tworzył dzieła, które odpowiadały zapatrywaniom artystycznym tej epoki ,to już w tym okresie zaznacza się u niego pewne odwracanie się od jej haseł, a dążenie w kierunku wyzyskania czysto muzycznych wartości dzieła; szybko przewidział losy wybujałego romantyzmu. To „klasyczne" nastawienie Szymanowskiego występuje zarówno w dziełach o wyrazie muzyki absolutnej, jak również tam, gdzie możnaby doszukiwać się innych twórczych podniet. Nawet wówczas, gdy pewien szczegół pozamuzyczny mógł być apriorycznie impulsem do powstania jakiegoś dzieła, to w samej realizacji czynniki czysto muzyczne przygniatały program tak, jakby twórca zapominał o pierwotnych koncepcjach, i tworzył posąg o klasycznych kształtach. I czem dalej szedł w swym rozwoju, tem bardziej dążył do nadania swym utworom wystarczalności czysto muzycznej. Szymanowski przebył długą linję rozwojową, gdzie krzyżowały się różne kierunki i style. A jednak któżby mógł zaprzeczyć, że w muzyce tej — zwłaszcza powojennego okresu twórczości — nie odbije się dusza Polaka, że nie wyczuwamy tam rasowych narodowych właściwości. Tylko genjalny twórca mógł przetopić w sobie te różne odcienie stylistyczne i stworzyć nowe, jednolite dzieło.

W szeregu studjów zamierzam zająć się niektóremi stylistycznemi problematami jego twórczości, zawartemi bądź w jednem dziele, bądź też w grupach dzieł, w szczególności zaś dzieł należących do ostatnich faz ewolucyjnych jego twórczości.

Pomimo, że przesilenie w destrukcji systemu dur-mol doprowadziło już ok. r. 1910 do powstania nowych założeń tonalnych [1]), to faktem tym nie krępowano się zbytnio i nadal rozpatrywano techniczne właściwości nowej muzyki na podstawie klasycznego systemu harmonicznego [2]), wobec czego nowe jej prawa okazywały się jako dążenia do ostatecznej niwelacji tonalności. Wynikało to oczywiście z tego, że kwestji tonalności nie starano się rozpatrywać na szerszej płaszczyźnie historycznej, lecz wtłoczono ją w wąskie ramy harmoniki funkcyjnej. Tak pojęta tonalność, wyłoniła ze siebie nowy twór, atonalność, który jako jej przeciwstawienie musiał znaleźć się na obydwóch krańcach granicy epoki tonalności funkcyjnej. Dlatego więc nic dziwnego, że niektórzy teoretycy [3]) usiłują dopatrywać się „atonalizmów" nie tylko u współczesnych kompozytorów ,ale nawet u Josquina de Près, Palestriny i innych mistrzów dawniejszych epok. Ta jaskrawa sprzeczność, zachodząca pomiędzy teoretycznem ujmowaniem a istotnym stanem rzeczy, jest wynikiem pomijania tak ważnej prawdy historycznej, że pewne kryterja posiadają swą ważność i znaczenie tylko dla stylistycznie i czasowo ograniczonego systemu, do którego należą i któremu zawdzięczają swoją rację bytu, i że rozszerzanie tychże poza okręg nim objęty musi zawsze doprowadzać do fałszywych wniosków, dotyczących zarówno technicznej jak i duchowej strony muzyki. I gdy bierzemy pod uwagę sprawę tonalności, zauważamy że w każdej epoce materjał tonowy posiada skłonność do tworzenia jej właściwych stosunków pomiędzy tonami [4]), lecz zależnie od stylu danej epoki, jakość ich i forma ulegają zmianie. Bo przecież, o ile pewne stosunki jakościowe, charakterystyczne dla jakiegoś okresu przestają istnieć ,to nie oznacza to jeszcze że w takich wypadkach nie zachodzą już wogóle żadne stosunki, albowiem materjał tonowy, którego elementy nie posiadałyby takiej skłonności — a więc ujęty atonalnie [5]) — nie mógłby oddziaływać formotwórczo i tworzyć podstaw ukształtowań melodycznych i harmonicznych.

Już w epoce noworomantycznej cały materjał tonowy, zawarty w obrębie oktawy ,został wykorzystany dla konstruktywnych możliwości utworów, a rozszerzona sieć stosunków funkcyjnych była tu spójnią, która decydowała o jego jędrnej zwartości. Z chwilą niwelacji odniesień fukcyjnych i tem samem zniesienia spoistości materjału, uległ on bądźto ponownej redukcji, czego wynikiem było konstruowanie nowych skal [6]), bądź też został zachowany, tworząc mniej lub więcej zwarte systemy.

Pojemność materjału w „Słopiewniach" (op. 46) K. Szymanowskiego wykazuje, że dziś przychodzi do znaczenia zarówno 12-tonalność, jak również istnieją nowe możliwości w obrębie materjału, niewykorzystującego wszystkich tonów na przestrzeni oktawowej; co więcej, spotykamy tu dowody, że nawet wewnątrz jednego i tego samego utworu można posługiwać się nieujednostajnionym ilościowo materjałem, ponieważ pojemność materjału dla poszczególnych części może ulegać zmianie [7]), nie mącąc bynajmniej poczucia i założeń tonalnych całości. Wypływa to z tego, że dla wielu współczesnych kompozytorów jedność materjału dla budowy utworu jako całości, przestała być najgłów-

niejszym wyznacznikiem tonalnym, gdyż różnorodność w dyspozycji ilościowej materjału daje bardzo wielkie możliwości konstruktywne i w wielkim stopniu sprzyja tworzeniu się nowych stosunków tonalnych, które zajęły miejsce dawnych stosunków funkcyjnych. Nie oznacza to jednak, aby zasadą techniki tego rodzaju było specjalne podkreślanie niejednolitości materjału, bo np. w „Słopiewniach" pieśń „Słowisień"[8]) oparta jest z wyjątkiem 6-ciu taktów (t. 29—34), wyłącznie na szeregu 11-tonowym. Jest to więc dowód, że technika ta, zarówno nie wyklucza jednolitości materjału, jak również nie chce być nią zbytnio krępowaną. W utworach, w których zachodzi zróżnicowanie pod względem pojemności materjału, jednolitość występuje tylko w poszczególnych odcinkach utworów, tworząc różne szeregi tonowe. W „Słopiewniach" są stosowane wszystkie szeregi, począwszy od 7-tonowego do 12-tonowego włącznie[9]), z czego najczęściej pojawia się szereg 11-tonowy.

Wprawdzie materjał, którym posługuje się Szymanowski w „Słopiewniach", daleko wykracza poza heptatonikę, tworząc większe szeregi, jednak samo wykorzystanie materjału jest tego rodzaju, że, pomimo jego mnogości, orjentacja w nim jest ułatwiona, albowiem nie wszystkie tony posiadają jednakowe znaczenie. Tony o specjalnej sile tektonicznej łączą się w kompleksy wyznaczone bądź horyzontalnie, bądź wertykalnie. Widzimy to np. w pieśni „Wanda", gdzie szereg horyzontalny *e - dis - cis - c - b - a* stał się kręgosłupem organizmu całej pieśni[10]). Dominująca jego rola jest podkreślana przez stałe powtarzanie, tak że śmiało można tu mówić o pewnym ośrodku tonalnym.

I. PRZYKŁAD; „Wanda", t. 1—9.





Chociaż mamy tu również do czynienia z czynnikiem formalnym, użytym w celu podkreślenia spoistości tonalnej, to szczegół ten nie może być jeszcze dowodem przeciwko naszemu twierdzeniu, gdyż posługiwanie się takiemi czynnikami, należy do cech stylistycznych naszej epoki, jak świadczą o tem dzieła Bartóka, Strawińskiego, Hindemitha i wielu innych[11]). Dla uplastycznienia dążeń centralizacyjnych nie gardzą ci kompozytorowie nawet łukami melodycznemi, będącemi linearnem opisaniem jednego lub dwóch tonów, podobnie, jak to można zauważyć w wytworach prymitywnej muzyki ludowej.

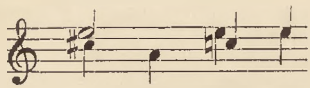
II. PRZYKŁAD: Igor Stawiński: Pétrouchka, Fête populaire de la semaine grasse, t. 30—37.



Psychologicznie rzecz biorąc, powtórzenie jest wprawdzie wyrazem wstrzymania ruchu[12]), lecz równocześnie zachodzi tu spotęgowanie napięcia, które możnaby określić jako dynamikę oporu. Ona to właśnie staje się głównym impulsem wzajemnego ścierania się sił, które zajęło miejsce dawnych energetycznych napięć funkcyjnych. Przeciwko takiemuześrodkowaniu energji, przychodzą do głosu momenty transwersalne[13]), czego rezultatem jest dążenie do przełamywania oporu, a co stwarza coraz to nowe stosunki pomiędzy tonami, dając równocześnie możność do powstawania nowych konstelacyj melodycznych i harmonicznych. W cytowanym przykładzie z pieśni „Wanda" można dokładnie śledzić te momenty, pojawiające się pod postacią tonów, niezawartych w powtarzającym się odcinku, dzięki czemu materjał tonowy zostaje powiększony do szeregu 11-tonowego. Nie wykorzystuje go jednak kompozytor do budowy jakichś skomplikowanych tworów harmonicznych, lecz wprowadza współbrzmienia, jakie możemy

spotkać zarówno u Perotina, jak u Bacha, czy Beethovena. Różnica polega tylko na dysponowaniu temi środkami. Odpowiednio zestawiony szereg centralizacyjny daje tu możność do powstawania stosunków interwałowych, które schematycznie ujęte, wzbudzają podziw, że tak skromne środki techniczne zajęły miejsce, niedawno jeszcze tak szeroko rozbudowanej harmoniki[14]). Samo przejście w t. 2—4 (5 ⤙ 3 ⤙ 1), należące niegdyś do najprostszych skojarzeń harmonicznych, nabiera w tym wypadku innego znaczenia, zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę tercję małą, poprzedzającą kwintę czystą.

III. PRZYKŁAD:



Następstwa tego nie można porównać ze zwrotem kadencyjnym, przy unikaniu tonu prowadzącego, na wzór muzyki wielogłosowej wczesnego średniowiecza, ponieważ to następstwo odbywa się na podłożu tej samej płaszczyzny, wobec czego, zachodzące interwały tercji małej i wielkiej są jakby wynikiem zmiany chromatycznej (mówiąc językiem dawniejszej teorji) tego samego stopnia. Ale, czy wogóle może tu być mowa o jakichkolwiek „chromatycznych zmianach"? Zgoła nie! Zmiana w następstwie na tej samej płaszczyźnie jest tu tylko jedną z tych licznych możliwości harmonicznych, jakie może dać szereg centralizujący. To następstwo, które na terenie tonalności kościelnej czy dur-moll, mogłoby być uważane za wychylenie z tonacyjnego obiegu, tu jest właściwe szeregowi centralizującemu. Podobnie jak w kanonie, jego harmoniczne możliwości są już zawarte w melodji, służącej do jego konstrukcji, tak i w naszym przypadku, sam postęp 6-ciu tonów dostarcza pewnej mnogości skojarzeń harmonicznych. Jasnem jest, że kompozytor nie musi ich wszystkich wyczerpać; wybiera tylko te, które odpowiadają stylowi epoki[15]), w której żyje, oraz jego własnym artystycznym zapatrywaniom.

Poruszony szczegół harmoniczny jest wynikiem przesunięcia frazy o jedną wartość rytmiczną, wobec czego ton „cis" znalazł się równocześnie z tonem początkowym szeregu. W podobny sposób możnaby dokonać szeregu takich przesunięć, wynikiem czego byłyby coraz to nowe skojarzenia harmoniczne, leżące w granicach szeregu. Jednak intencją kompozytora nie było wykorzystywanie wszystkich takich możliwości, ponieważ realizacja momentów transwersalnych sprowadziła go na inne tory skojarzeń harmonicznych, a mianowicie tych, które powstają przez powiększenie materjału. I w tym wypadku nie zetkniemy się jeszcze ze strukturą interwałową, którąby wykluczała harmonika przeszłych wieków. Samo następstwo harmoniczne na mocnych częściach taktów nie może oddać istotnych komplikacyj harmonicznych,

IV. PRZYKŁAD:



a jedynie tylko dowodzi, że niekiedy te same współbrzmienia i akordy w różnych epokach zyskują różne znaczenie. Biorąc pod uwagę zakreślony szczegół harmoniczny, nie można tylko ograniczyć się do twierdzenia, że zachodzi tu następstwo interwału seksty wielkiej oraz trójdźwięku durowego z kwintą w basie. Takie następstwo, będące wyrazem pozostawania na podłożu tej samej harmonji (biorąc rzecz z punktu widzenia harmoniki klasycznej) niema w naszym wypadku znaczenia stagnacji harmonicznej, gdyż ton „*c*“, dodany do seksty *(g + e)*, nie jest ujęty w sensie składowej cząstki trójdźwięku (ton podstawowy); trójdźwięk bowiem, jaki widzimy, jest zjawiskiem wtórnem, powstałem z oddziaływania tonu „*g*“ — użytego w celu realizacji momentów transwersalnych — i poprzednich już skojarzeń w postaci unisonu i tercji wielkiej. A więc powstałe w ten sposób zespolenie podkreśla nie stagnację, lecz przeciwnie spotęgowanie napięć. Podkreślają to również pozostałe tony, które przy sporządzaniu schematu harmonicznego nie były wzięte pod uwagę, jako pozostające na słabych częściach taktów. One to, ze względu na swoją ilość, dowodzą, że rezultujący w pewnych miejscach trójdźwięk, przeciwstawia się ogólnej sytuacji dźwiękowej, wyznaczonej przez szereg centralizujący:

V. PRZYKŁAD:

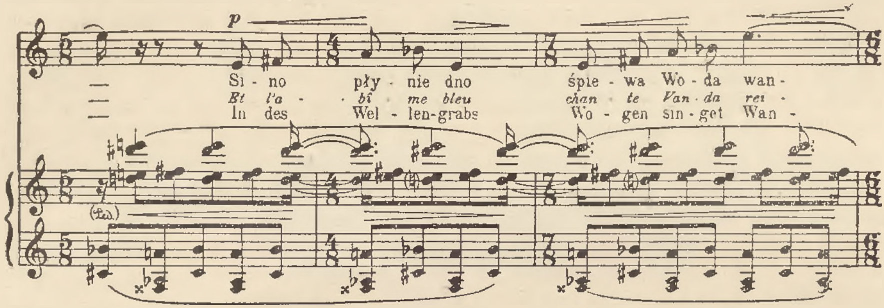


Dlatego więc tony *dis* - *cis* - *b* - *a*, nie wschodzące w jego skład, są również pierwszrzędnemi konstruktywno-dźwiękowemi elementami, a nie tonami dźwiękowo drugorzędnemi, jakby to można wnosić z ich metrycznego wyznaczenia. Konkretyzowanie momentów transwersalnych powoduje w dalszym przebiegu powstawanie innych skojarzeń, gdzie również najprostsze środki nie są użyte w zupełnie „prostem“ znaczeniu. Dotyczy to zwłaszcza struktury t. 8, gdzie na podłożu kwinty *(e + h)* rozwija się melodyczno-harmoniczny przebieg, oparty na ścisłej djatonice. Gdy weźmiemy pod uwagę częstość powtarzania tonu „*e*“ w toku omawianego odcinka, to moglibyśmy interpretować wspomniane współbrzmienie w sensie odprężenia tonikalnego. Byłoby to jednak wielkiem nieporozumieniem, ponieważ dynamika oporu nie dozwala na odprężenia tonikalne; konkretyzujące ją bowiem dźwiękowe następstwa tworzą na całej płaszczyźnie konstelacje dźwiękowe, które niwelują wszelkie tego rodzaju dążenia. Dlatego też w naszym przypadku harmonika t. 8 jest najbardziej jaskrawą emanacją dążeń do przełamywania oporu, gdyż centralizującemu szeregowi *e* - *dis* - *cis* - - *c* - *b* - *a*, został przeciwstawiony szereg djatoniczny *e* - *f* - *g* - *a* - *h* - - *c* - *d*.

Pomimo oddziaływania momentów ekstensywnych, dynamika oporu na całej przestrzeni nigdzie nie została w zdecydowany sposób przełamana, wobec czego stałe wstrzymywanie ruchu jest aż nadto widoczne. Jednak nieodłącznym towarzyszem dynamiki oporu jest dążenie do ruchu, który czeka na swą realizację. A realizacja taka zachodzi dopiero wtedy, gdy omawianemu odcinkowi przeciwstawi się inny, nowy odcinek.

Największy ruch panuje w chwili samego przejścia, bo następnie przychodzą znowu do znaczenia wspomniane już energetyczne skojarzenia. Występują one jednak pod postacią nieco odmienną od poprzedniej:

VI. PRZYKŁAD: „Wanda“, t. 11—13.



Już na pierwszy rzut oka spostrzegamy, że jako element centralizujący występuje tu wertykalny kompleks tonów. Obok tego, niezmiernie ważnym szczegółem, odróżniającym obydwa ukształtowania od siebie, jest b r a k i d e n t y c z n e g o k o m p l e k s u c e n t r a l i z u j ą c e e g o, zarówno w partji wokalnej, jak fortepianowej, oraz wypływająca stąd zmiana w dyspozycji elementów energetycznych. Tak więc krótka fraza, oparta na słowach „S i n o p ł y n i e d n o“, staje się, w chwili swego wystąpienia, wyrazem momentów transwersalnych; i jakkolwiek w następnym takcie, wskutek użycia materjału, w postaci bardziej bliskiej do ścisłego powtórzenia, działa chwilowo czynnik dynamiki oporu, to jego działanie jest w tym wypadku nieznaczne, ponieważ materjał, zawarty w tym takcie, nie tworzy zamkniętej w sobie całości, będąc składową częścią frazy, która kończy się w następnym odcinku, wśród odmiennej już konstelacji dźwiękowej. A jednak działa tu jeszcze i n n a s i ł a, przeciwstawiająca się momentom transwersalnym, w postaci zapożyczenia materjału, potrzebnego do konstrukcji partji wokalnej, z materjału partji fortepianowej, której akordowa struktura nabrała już wyrazu absolutnej dynamiki oporu. Ta wspólność materjału wprawdzie znacznie osłabia momenty transwersalne, lecz nie jest w stanie ich zupełnie zniwelować, ponieważ nabierają one siły dzięki specyficznemu układowi interwalowemu omawianych fraz.

W poprzednim odcinku, pomimo zastosowania 11 - tonowego szeregu harmonika ograniczała się do technicznie bardzo prostych środków, i chociaż następnie zmniejszył kompozytor mnogość materjału do 9 - tonowego szeregu, to jednak ten materjał wykorzystał do konstrukcji skomplikowanej już harmonji, zupełnie odmiennej w swym wyrazie i technice od poprzedniej. Wyjaśnić i uzasadnić można ją tylko ze względu na rozpatrywane dzieło, bo w muzyce nowoczesnej niema — przynajmniej dotychczas trudno jest dopatrzeć się — jakichś o g ó l n y c h s t a ł y c h n o r m d l a s t r u k t u r y a k o r d o w e j. Nowa harmonika zupełnie nie krępuje dalekoidących możliwości konstruktywnych, które dopiero w chwili swego urzeczywistnienia przez kompozytora oraz dzięki swemu przeznaczeniu nabierają cech prawidłowości [16]). Same zaś, oderwane od dzieła muzycznego, są tylko możliwością, a nie ogólnie obowiązującą normą.

Struktura akordowa interesującego nas odcinka zużytkowuje cały materjał zawarty w 9-tonowym szeregu, przy równoczesnem uformowaniu go w postaci figury ostinatowej, składającej się ze stałych tonów *($dis^3 + e^3$)* oraz sobie przeciwstawionych akordów *($cis^1 + b^1 + d^2 + e^2$)* i *($fisis + as + a^1 + e^2 + fis^2$)*. Nasuwa się więc pytanie, czy sam ten rozkład materjału jest zupełnie dowolny, czy może istnieją jakieś związki przyczynowe, odpowiadające takiemu rozkładowi. Dla wyjaśnienia tego tak ważnego szczegółu, potrzebnem jest zwrócenie uwagi na możliwości, zachodzące w dyspozycji materjału. W związku z tem należy pamiętać, że w utworach nowoczesnych dyspozycja materjału może być dwojakiego rodzaju: skalowa lub szeregowa. Ponieważ pierwszy rodzaj daje dobrą podstawę dla rozpatrywań cech konstruktywno-harmonicznych, przeto dążyć będziemy do sprawdzenia, czy w naszym wypadku istnieje możliwość ujęcia materjału w sensie skalowym; przy oddziaływaniu bowiem absolutnej przewagi czynnika dynamiki oporu, gdzie cały materjał staje się jej wyznacznikiem, przeważnie trudno jest ujmować całość materjału w tym sensie, gdyż wertykalny kompleks tonów sprzeciwia się wysuwaniu jakiegoś tonu z tegoż kompleksu na pierwsze miejsce. W rozpatrywanym odcinku, pomimo przewagi czynnika dynamiki oporu, istnieją jednak sprzyjające warunki ku temu, żeby mnogości materjału nadać postać skali. O tem świadczy ton „e^3", który wspólnie z tonem „dis^3" jest użyty jako nuta stała oraz sama linja melodyczna, gdzie ton „*e*" jest czterokrotnie dobrze podkreślony [17]) przez użycie go na ważnych metrycznie miejscach. Stąd możemy przyjąć, że materjał, służący do budowy całego odcinka da się ,jako skala, w następujący sposób przedstawić:

e - fis - fisis - as - a - b - cis - d - dis - e.

Wprawdzie możnaby ton „*b*" uznać jako centralny, wskutek czego całość rozpadłaby się na dwie części, zamknięte trytonem, jednakże kompozytor dokonał innego podziału, przecinając ją tak, że na pierwszą część przypadają tony: *c - fis - fisis - a*, a na drugą zaś *b - cis - d - dis - e*. Odpowiada to w zupełności dyspozycji akordowej, gdyż drugi z kolei akord jest złożony w całości z tonów pierwszego pentachordu, pierwszy zaś nie zawiera w sobie wprawdzie tonu „*dis*", lecz jego przynależność do tego akordu jest dobrze podkreślona przez odpowiednie zrytmizowanie nuty stałej, tak że może on być uważany za właściwy dla niego składnik dźwiękowy ,podczas gdy w stosunku do następnego akordu odgrywa rolę nuty stałej. Rozbicie obydwóch akordów na dwie alternujące cząstki, wyrównuje brak symetrji, spowodowany specjalną strukturą interwałową skali, gdyż drugi człon pierwszego akordu zupełnie odpowiada pierwszemu członowi drugiego akordu, a jedynie pozostałe 2-tonowe człony różnią się pomiędzy sobą:

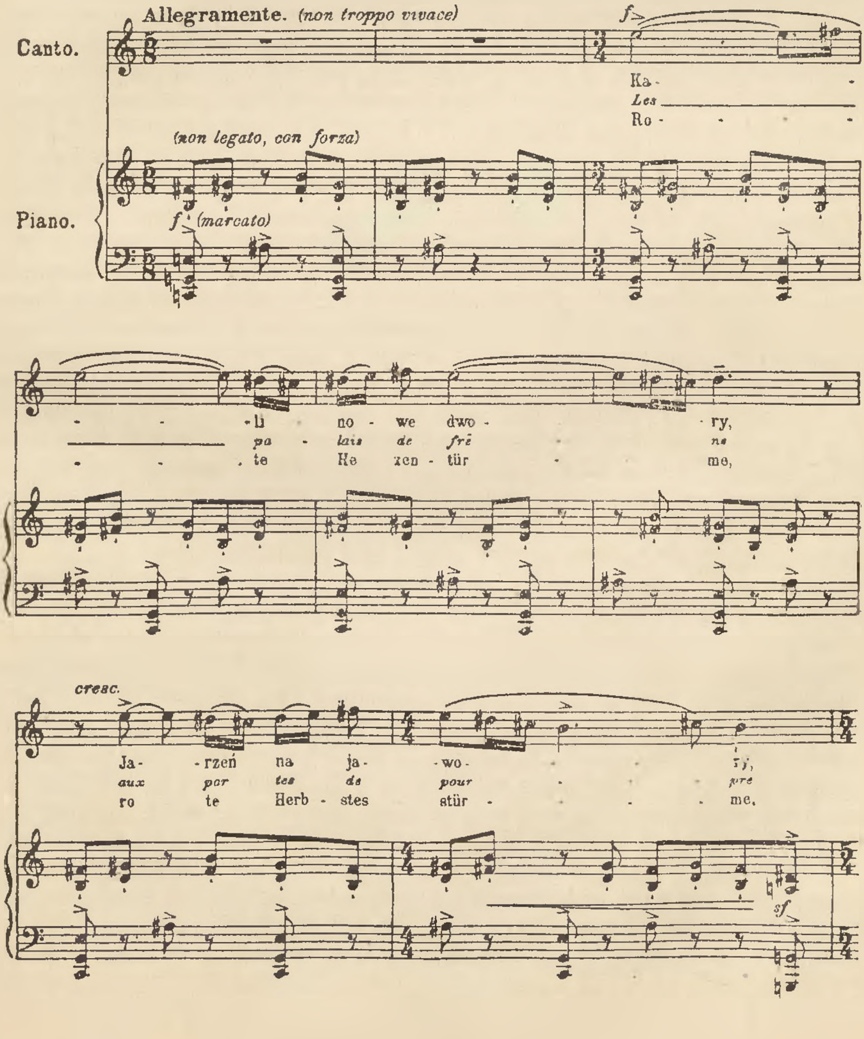
(cis + b)——(d + dis + e) , (fisis + as + a)——(e + fis)

Z powyższego więc wynika, że wzajemne następstwo przedstawionych akordów polega na częściowej transpozycji ich członów. W tym wy-

padku jest to tem bardziej godne uwagi, że obydwa składowe dźwięki pozostają do siebie w stosunku kwintowym. Samo zaś uformowanie wspomnianych członów, wykazujące różnice w dyspozycji oktawowej tonów, nie zmienia postaci rzeczy, gdyż takie różnice nie mogą wprowadzić istotnych zmian w samej strukturze harmonicznej[18]).

Nie zawsze partja wokalna posługuje się wyłącznie tylko materjałem partji fortepianowej. Często zdarza się pewne zróżnicowanie pod względem jakości materjału, przyczem w partji wokalnej pojawiają się niekiedy w takich wypadkach znane skale, np. durowe (Fis: „Kalinowe dwory", t. 11—12), kościelne (lidyjska: „Kalinowe dwory" t. 3—8, por. przykład), a nawet pentatonika bezpółtonowa („Słowisień" t. 29—34).

VII. „Kalinowe dwory", t. 3—8.



Nie może tu być mowy o bitonalności[19]), ponieważ tonacji wyznaczonej przez partję wokalną brakuje takiegoż odpowiednika w partji fortepianowej. Ponadto, oddziaływanie ośrodka jest tu tak potężne, że melodje wyznaczone tonacyjnie, zostają tonalnie w nowy sposób zabarwione, skłaniając nas raczej do syntetycznego ujmowania całości. Dokumentuje to harmoniczna budowa partji fortepianowej, która na całej przestrzeni tworzy bardzo zwarte tło. Zróżnicowanie zaś akordowe wynika w tym wypadku, podobnie jak to widzieliśmy w pieśni „Wanda", z odpowiednich przesunięć składników harmonicznych, powodujących powstawanie akordów

[(C+G+e+h+fis'), (C+G+e+d'+gis'), (ais+h+fis'), (ais+d'+gis')],

mających znaczenie cząstkowe na ogólnem tle harmonicznem, jakie, razem wzięte, sobą przedstawiają. Taka to właśnie uporczywa „stagnacja" harmoniczna ,rozprzestrzeniająca się nawet na jedną część utworu, nie tylko krótkich rozmiarów, jak w „Słopiewniach", lecz o wiele dłuższych[20]), co można zauważyć u Strawińskiego lub Bartóka, wciąga w orbitę nowych założeń tonalnych i samą melodję, wykazującą czasem nawet bardzo prostą tonacyjną strukturę. W chwili usłyszenia pierwszych tylko taktów takiego ustępu, można pozostać na chwilę w niepewności co do jakości samej struktury tonalnej, gdyż nasze niedawne jeszcze przyzwyczajenia w ujmowaniu zjawisk harmonicznych sub specie dawnych założeń, w tym wypadku najbardziej mogą oddziaływać. Jednak niepewność nie trwa długo. Głębsze wniknięcie słuchowe w takie zespolenie dowodzi że nastąpiła tylko zmiana oświetlenia tonalnego, wskutek wprowadzenia melodji na nowe podłoże harmoniczne. Nie możnaby nawet zaryzykować twierdzenia, że w takich wypadkach melodja wyrywa się z kłębowiska harmonicznego i unosi się jedynie na jego powierzchni, bo zespolenie jej z tłem jest o wiele ściślejsze. Chodzi tu orównież i o wartości harmoniczne, które powstają dzięki zespoleniu takiej melodji ze stałą podstawą. Najbardziej jednak ważny jest fakt zmiany w ujmowaniu praw tonalnych, gdyż powstające wspólnie z melodją skojarzenia akordowe wskazują jedynie na możliwości harmoniczne przy działaniu momentów transwersalnych,ześrodkowując równocześnie każdy motyw melodji, albowiem podstawa harmoniczna, będąca wyznacznikiem dynamiki oporu na odnośnej płaszczyźnie, oświetla centralizująco każdą połać melodji. Jaskrawo występuje to zjawisko przy melodjach durowych i mollowych, gdzie zwroty melodyczne, reprezentujące pewne odniesienia funkcyjne, są zepchnięte na jedną płaszczyznę, wobec czego poszczególne funkcje tracą zupełnie swe znaczenie. W ogólnem ujęciu tonalnem, t. zn. przy organicznem zespoleniu podstawy z melodją, niema tu już toniki ani dominanty, a zamiast im właściwej kategorji napięć występują inne napięcia, pod postacią dynamiki oporu i momentów transwersalnych.

Że melodje durowe i mollowe znoszą, odmienne od funkcyjnego ujęcie tonalne, dowodzą kompozycje wielogłosowe wczesnego średniowiecza, szczególnie organa tripla i quadrupla. Spotykamy tam szereg melodyj durowych i mollowych,[21]) splecionych bądź z melodjami o tonacjach kościelnych, bądź z innemi durowemi ewent. mollowemi, przy równoczesnem

oparciu takiego splotu na nucie stałej tenoru. Podobnie jak dziś, niema tam uwypuklenia cech funkcyjnych tych melodyj; nie pozwala bowiem na to dźwiękowe oddziaływanie tenoru, który wspólnie ze swą nadbudową tworzy charakterystyczne dla techniki organalnej skojarzenia harmoniczne, wykluczające zupełnie wszelkie fukcyjne ujmowanie. Nie można przeto zaprzeczyć, że w swem najogólniejszem ujęciu tonalnem znajdujemy tam pewne punkty styczne z naszą epoką, zwłaszcza podstawy dźwiękowe, będące wyznacznikiem dynamiki oporu, znajdują swój odpowiednik w epoce gotyku muzycznego w technice organalnych nut stałych tenoru. Bardziej dobitnie występuje to wtedy, gdy podstawy dźwiękowe nie są rozbite na cząstkowe odgałęzienia harmoniczne, lecz tworzą zwarte akordy, jako akordowy odpowiednik do pojedyńczych nut tenorowych.

Postać akordowa, jaką przyjmuje podstawa dźwiękowa, nie musi być bardzo skomplikowana. Może to być nawet trójdźwięk, akord septymowy lub wogóle jakiś twór, wykazujący tercjową budowę. Wprawdzie w takich wypadkach jesteśmy bardziej skłonni do bitonacyjnego ujmowania, lecz z powyżej wyłuszczonych powodów, interpretacja w takim sensie nie miałaby zupełnie racji bytu. Trzeba pamiętać, że postać samego dźwięku centralizującego ma tylko znaczenie ze względu na strukturę akordów, jaką kompozytor w danem miejscu się posługuje, a nie wpływa na ujęcie tonalne całości. Dotyczy to również i struktury akordowej, wypływającej ze wzajemnego złączenia podstawy z współdziałającą z nią melodją. Najczęściej w takich wypadkach pojawiają się akordy, w których wybitną rolę odgrywają sekundy i nony małe oraz septymy wielkie. Nie należy jednak tego szczegółu uważać za cechę stałą, ponieważ już nasz przykład wykazuje, że mogą również powstawać i inne, nawet „stare“ formy akordowe.

Opisana forma czynnika centralizującego, w zespoleniu z melodją, może ulegać pewnej modyfikacji technicznej, odpowiednio do upodobań kompozytora. Ciekawy taki wypadek tworzy ustęp „Piu vivo“ z pieśni „Zielone słowa“, z którego cytujemy 14 taktów przy końcu VIII. przykładu (nast. strona):

VIII. PRZYKŁAD:




uś - ci wo - da na mu - ra - wie, Szum - - ni, strum - ni du - na -
l'eau chan - ton - ne, dans les her - bes, les blan - ches fon - tai - nes
springt ein Was - ser, grün und hel - le, schwel - lend, schnel - lend flin - ke
pp
(avviv.)
je - wo po nie - kła - - wie. Na pra-wo bór czar-no-las dą -
dan - sent sur les ro - - ches. Le bois est grand un som-bre bois
Wel - le treibt die Quel - - le. Schwarz dort der Wald, dü - ster der Wald
poco cresc.
cresc.
- bro - wia - ny, Na le - wo ziel jas - no ziel liści
de chê - nes, et à ses pieds cou - le l'eau ver -
ver - sun - ken Was - ser hier wallt, grü - ne Ge - walt
cresc.
cresc.
Più vivo.
wo - dzia - ny. A po szep - ci - nie wi - ja,
te et clai - re. Ah, l'o - sier noir sa - gi - te
wie trun - ken. Lok - ken - des lei - ses Sin - gen,
(poco rit.)
sf pp
crésc.
cresc.





Ze względu na oddziaływanie czynnika centralizującego, zwraca na siebie uwagę nie tylko właściwa podstawa dźwiękowa, lecz również i struktura melodji wokalnej. Materjał, służący do budowy linji wokalnej, wykorzystuje kompozytor z partji fortepianowej, tworząc z niego równocześnie wyznacznik horyzontalny i wertykalny, który w swem działaniu centralizacyjnem dopełnia się z podstawą. Kwestja wyznaczenia skalowego *(a - h - cis - dis - e - fis - g - a)* daje się tu wprawdzie łatwo rozstrzygnąć dzięki plastycznemu obrazowi linji wokalnej oraz skojarzeniu harmonicznemu *(g^1 - a^1 - a^2)*, które jest niejako jej podstawą, lecz sprawa ta ma w tym wypadku drugorzędne znaczenie, ponieważ przy zastosowaniu centralizacyjnej podstawy akordowej obojętnem jest, czy melodja, skoordynowana z nią, da się skalowo wyznaczyć czy też nie. W bardzo wielu wypadkach dla mnogości materjału tonowego, która wykracza poza siedmiotonowy układ i dla której nie można zastosować wyznacznika 2—1—3—1[22]), charakterystycznego dla tonacyj kościelnych, durowych i mollowych, skalowe ujęcie materjału może mieć raczej znaczenie teoretyczne, gdyż dla zbyt wielkiej mnogości tonów oddziaływanie jednego tonu wydaje się za słabe. Tem tłumaczy się fakt, dlaczego dziś, gdy pojemność materjału nie jest ograniczona, kompozytorowie wolą zamiast tonikalnych środków wprowadzać inne środki centralizacyjne. Właśnie w cytowanym przykładzie zauważamy, jak silnym organicznie może być nowy sposób zześrodkowania. Ze względu na to, że podstawa linearnego szeregu została harmonicznie spojona z główną podstawą centralizującą w jedną całość, reszta tonów linearnego szeregu wykazała swą przyna-

leżność do tejże grupy, czemu również we wielkiej mierze sprzyja posługiwanie się w partji fortepianowej resztą materjału wspomnianego szeregu, przyczem materjał ten jest jakby ujęty w ramy dźwiękowe $(g'a' + a^2)$, co niedwuznacznie wskazuje na jego przeznaczenie.

Możliwość syntetycznego ujęcia czynników wertykalnych z horyzontalnemi prowadzi do skojarzeń, gdzie zachodzi złączenie więcej współczynników w organiczną całość. Jako przykład niech nam posłuży urywek z pieśni „Słowisień":

IX. PRZYKŁAD:



Linearny szereg partji fortepianowej tworzy postęp tonów, który można uważać za Fis-dur, wertykalny zaś akord *(A + g + + cis' + g' + a')* w połączeniu z tonami $(h^1 + his^1)$, jako zastępczo zmiennemi. Zastępcza zmienność tych tonów niema tu charakteru prowadzących, o czem świadczy ich równoczesne zastosowanie w kadencji i innych miejscach pieśni (t. 7 i 10) i raczej może być uważana za środek w konkretyzowaniu momentów transwersalnych. Wogóle w realizacji tychże momentów mogą brać udział różne czynniki, z których harmoniczny jest najważniejszy. Najlepiej są one wyznaczone przez ciągłą zmianę postępów akordowych, o ile te ostatnie wskutek zastosowania ciągłego powtarzania zmieniających się tych samych form akordowych, nie zaczynają wpływać centralizująco. Ciągłość zmian harmonicznych nie jest w stanie osłabić działania czynnika centralizującego, przeciwnie, takie przeciwstawienia nadają mu większej wyrazistości. Również zespolenie kilku współczynników w jeden organizm tonalny zupełnie nie paraliżuje przejawów energetycznych, a przeciwnie przyczynia się do ich ożywienia, stwarzając większe możliwości kontrastu. Złączenie zaś wszystkich współczynników odbywa się na tej samej zasadzie, jak w poprzednich wypadkach. Nowy zespół tonów, rozprowadzony horyzontalnie, prawie z reguły nie posługuje się dyspozycją odpowiadającą jakiejś dawnej skali, o ile taka już zachodzi, lecz tworzy zazwyczaj nowe uszeregowanie. Takie zespolenia wpływają jeszcze bardziej na zmianę tonalnego oświetlenia melodji, która sama w sobie może wykazywać nastawienie funkcyjne. Nie oznacza to, że ona wogóle traci swoje znaczenie jako twór zorganizowany, tylko że jej wartości tonacyjno-konstruktywne zostały wykorzystane dla nowych możliwości konstruktywnotonalnych w sensie ingredjencji w nowej budowli tonalnej, wskutek czego straciła ona swoją samowystarczalność tonalną. Nowy szereg, niewykazujący skalowej dyspozycji materjału, nie może być interpretowany jako twór „schromatyzowany", gdyż brakuje tu punktu oparcia, który uzasadniałby wprowadzenie tego rodzaju kryterjów. Niedoskonałość naszego pisma nutowego stoi wielce na przeszkodzie w zrozumieniu niektórych istotnych cech muzyki nowoczesnej. Dowodem tego jest notacja frazy:

X. PRZYKŁAD:



gdzie tony *d, dis, f, fis* należy uważać za zupełnie równorzędne. Ścisłość w organizacji materjału w takich melodjach uwydatniają dziś kompozytorowie często za pomocą prostych, powiedzmy najprostszych środków technicznych. Stosując powtórzenia pewnych następstw, w wielkim stopniu przyczyniają się do stabilizacji nowych stosunków pomiędzy tonami, do których albo nie byliśmy przyzwyczajeni, lub które zwykliśmy interpretować w odmienny sposób, wynikający z odmiennych praw tonalnych. Od zwartości uszeregowanych w nowy sposób tonów, zależy jakość wyrazistości czynników dynamiki oporu i momentów transwersalnych. W naszym przykładzie, dzięki tejże zwartości, zwłaszcza na prze-

strzeni od t. 17—22, czynnik dynamiki oporu jest nawet podkreślony przez partję wokalną, będącą wykładnikiem nowego uszeregowania. W t. 12—16 przychodzą natomiast do znaczenia momenty transwersalne, czemu sprzyjają walory melodyczne i harmoniczne tego odcinka: melodyczne, zarówno ze swej strony formalnej jak i interwałowej (przeciwstawia tu kompozytor syllabiczno-recytatywnemu traktowaniu tekstu melizmatyczne, a struktura interwałowa pozostaje w ciągłej zmienności), harmoniczne, stosując niepowtarzające się formy akordowe

$$\left(A\frac{(his' + d^2 + eis^2)}{(g + cis' + g' + a')},\quad A\frac{(h' + fis^2 + cis^3)}{(g + cis' + g' + a')},\quad A\frac{(his' + dis^2)}{(g + cis' + g' + a')}\right).$$

Inaczej ma się rzecz w następnym odcinku (t. 17—22), gdyż w łuku melodycznym następstwo interwałów powtarza się kilkakrotnie, a struktura akordowa, pomimo dłuższej przestrzeni, ogranicza się już do dwóch powtarzających się akordów

$$\left(A\frac{(h' + eis^2 + cis^3}{(g + cis' + g' + a')},\quad A\frac{his' + cis^2 + eis^2)}{g + cis' + g' + a'}\right).$$

Rolę czynnika centralizującego przyjmuje niekiedy pojedyńczy ton. W „Słopiewniach" występuje on w postaci kolorowanej, jak o tem świadczy pieśń „Zielone słowa". A ze względu na to, że kolorowanie w znacznym stopniu osłabia jego centralizujące znaczenie, przychodzą tu do znaczenia jeszcze inne czynniki. Gdy analizujemy pierwszą część wspomnianej pieśni, możemy łatwo zauważyć, że obok głównego elementu centralizującego, jakim jest kolorowany ton *„des'"*, posługuje się kompozytor postępującą kwintą, która zyskuje również centralizujące znaczenie. Jej postępujący charakter jest objawem momentów transwersalnych, które w pewnych miejscach tak dalece nabierają siły, że można nawet mówić o ruchach cząstkowych na podłożu stałej płaszczyzny. Decydującą rolę w tym względzie odgrywa fakt, że na pewnej przestrzeni kwinta łączy się razem z tonem ***„des'"*** w jedno współbrzmienieześrodkowujące:

XI. PRZYKŁAD: „Zielone słowa", t. 1—9.



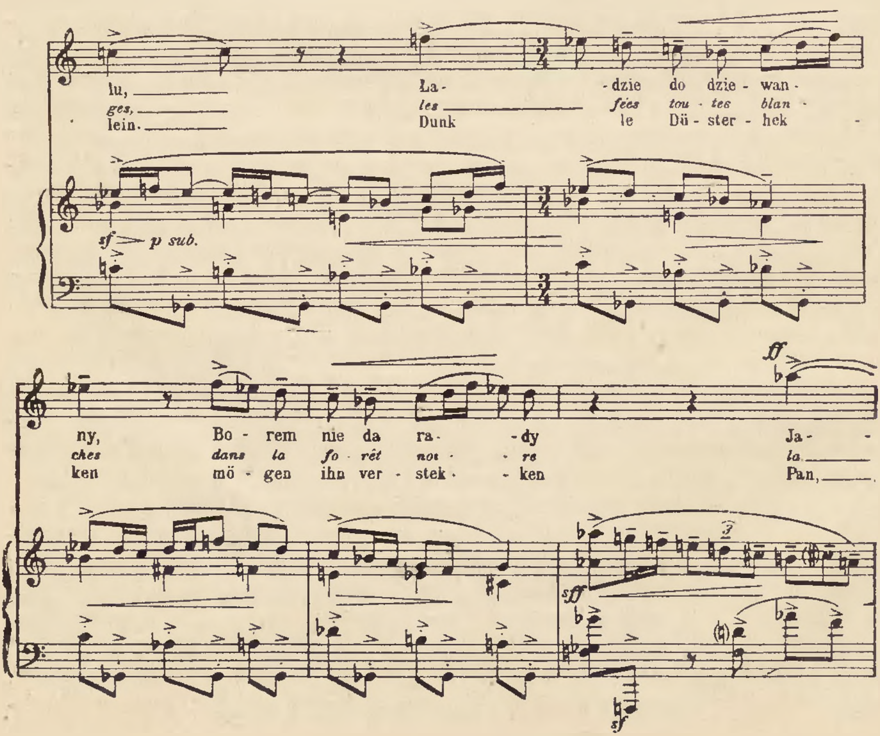


Do tego dołącza się jeszcze linja melodyczna, będąca zamkniętą w sobie całością, z dyspozycją formalną poprzednika i następnika (t. 3—7), gdzie tonowi „*f*" nie możnaby odmówić centralizującego znaczenia, która wspólnie z wspomnianemi już czynnikami łączy się w jeden kompleks ześrodkowujący. Z tym kompleksem współdziałają jeszcze stale powtarzające się skojarzenia harmoniczne, w postaci przecięcia interwału sekundy wielkiej[23]) sekundą małą, co zresztą odgrywa ważną rolę w całej kompozycji. W 7 takcie siła centralizująca podstawy kwintowej załamuje się, dając równocześnie możność do rozwinięcia się momentom transwersalnym. Wskazuje to więc na fakt, że kompozytor wyznaczył kwincie dwojaką rolę: dośrodkową i odśrodkową. Wskutek ciągłej zmiany znaczenia tego interwału jesteśmy właśnie uprawnieni do ujmowania tych zmian w sensie cząstkowych ruchów, o czem jeszcze będzie mowa w dalszym ciągu niniejszej pracy. O absolutnej przewadze czynnika ruchowego w czasie samego przejścia nie może tu być mowy, gdyż zasadnicza podstawa centralizująca pozostaje niezmienioną, a powtarzają się także te same ważne harmoniczne skojarzenia.

Dotychczas ograniczyliśmy się do omówienia tylko bardziej prostych form wyznaczników tonalnych. W omówionych wypadkach, centralizacja występuje zupełnie jasno, dzięki specyficznej budowie podstawy harmonicznej, przybierającej często formę ostinatową. Posługiwanie się nią nie jest bynajmniej charakterystyczną cechą Szymanowskiego, lecz bardzo częstem zjawiskiem w kompozycjach innych współczesnych kompozytorów, o wiele częstszem, aniżeli to było dawniej, co stoi oczywiście w związku z wykorzystaniem jej znaczenia nie tyle formalnego, ile raczej tonalno-harmonicznego. Forma ta, zużytkowując najprostszy środek techniczny, jakim jest powtórzenie, sama z siebie narzuciła się kompozytorom w chwili, kiedy zabrakło czynnika centralizującego wskutek upadku systemu funk-

cyjnego. Pozatem okazała się ona wybitną reakcją przeciwko wzmożonemu już do ostanich granic ruchowi harmonicznemu, który, szczególnie w muzyce niemieckiej po r. 1900, święcił swe triumfy, wyłaniając ze siebie twory, stojące ze względu na swój destruktywny charakter już na granicy tonalności, przywracając harmoniczne jej naturalne znaczenie tektoniczne, jako czynnika centralizującego [24]). „Pettrouchka" i „Le sacre du Printemps" Strawińskiego wskazują jak gwałtowna była reakcja — zwłaszcza w przeciwstawieniu do muzyki niemieckiej — która w odróżnieniu od spotęgowanej zmienności harmonicznej, nagle zamanifestowała ujednostajnienie, operując często jedną podstawą harmoniczną na przestrzeniach bardzo wielkich, przyczem ilość wypadków w stosowaniu tego środka nie może świadczyć o jakiejkolwiek sporadyczności, lecz przeciwnie podkreśla świadomą celowość użycia [25]), jako cechy stałej w tych utworach. Jednak taka prostota harmoniczna, której groziło przejście w manierę, szybko doprowadziła do powstania bardziej skomplikowanych wyznaczników tonalnych. Często w takich wypadkach jako czynnik centralizujący pojawia się jakiś ton pojedyńczy, np. w postaci nuty stałej, ale nie trzeba sądzić, że istnienie takiego tonu jest nieodzownym warunkiem dla stworzenia energjiześrodkowującej, ponieważ chodzi tu o całość centralizującą, powstającą z odpowiedniego ustosunkowania się jej współczynników. Bardzo interesujący wypadek takiego bardziej skomplikowanego wyznacznika, aczkolwiek jeszcze opartego o nutę stałą, znajdujemy w pieśni „Kalinowe dwory", t. 13—16.

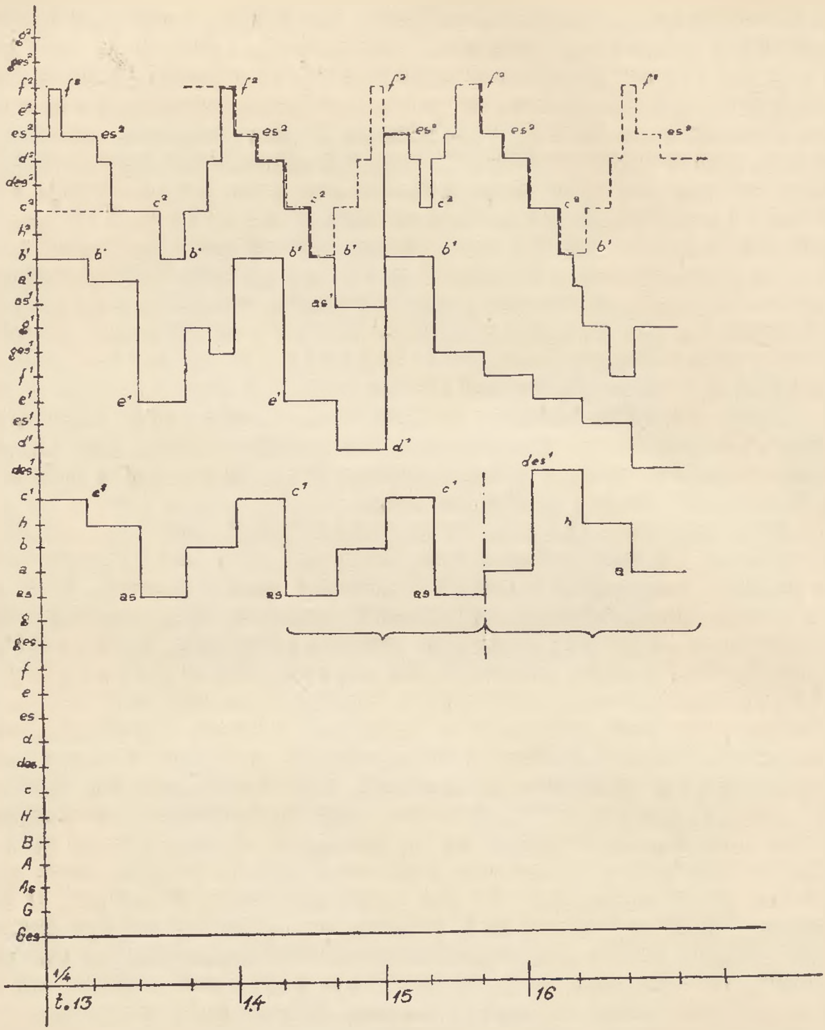
XII. PRZYKŁAD:



Już w poprzednich naszych rozważaniach zwróciliśmy uwagę, że pomimo zasadniczego znaczenia podstawy dźwiękowej, koniecznem jest ująć w syntetyczny sposób wszystkie współczynniki, gdyż dopiero wtedy możemy sobie zdać sprawę z istotnych cech pewnych problematów tonalnych. Jeszcze we większym stopniu dotyczy to splotu głosowego, jaki przedstawia niniejszy przykład, albowiem znaczenie centralizujące posiada nie tylko sama nuta stała oraz linja partji wokalnej i nakrywający się z nią częściowo głos najwyższy partji fortepianowej, ale i inne głosy. Dzięki temu będziemy mogli głębiej wniknąć w samo przenikanie się różnych napięć i tem samem nawet w linearnie nastawionem ukształtowaniu wskazać na czynniki dynamiki oporu i momentów transwersalnych. Równocześnie przekonamy się także, że i czynnik harmoniczny nie pozostaje tu bez znaczenia w wyznaczaniu nowych kategorji energji, co jest ze względu na samą budowę, bardziej linearną, szczególnie charakterystyczne. Dla dogodniejszego przedstawienia sprawy, posłużymy się wykresem, przedstawiającym wszystkie głosy w swym przebiegu czasowym przez materjał tonowy (patrz str. nast.).

Przy pobieżnem przejściu przez głosy przykładu nutowego, mogłoby się wydawać, że głos wokalny oraz najwyższy głos partji fortepianowej reprezentują jednakowy wyznacznik napięcia energetycznego, gdyż do tego skłania nas możliwość ujęcia partji wokalnej, jako wycinka partji fortepianowej. O ile taka możliwość miałaby rację bytu, to ten szczegół miałby bardzo wielkie znaczenie dla dążeń centralizacyjnych całości, gdyż muzyka nowoczesna zupełnie nie wyklucza znaczenia centralizującego skali, oczywiście w połączeniu z innemi współczynnikami, dzięki czemu czynnik ścisłego powtórzenia nie musi być uważany jako wyłączny środek techniczny centralizacji. Gdy porównamy na wykresie linję głosu wokalnego i najwyższego partji fortepianowej, zauważymy, że głos fortepianowy wychyla się w niektórych miejscach poza główne wytyczne dźwiękowe, zakreślone bądź wspólnie, bądź tylko przez głos wokalny. Że to wychylenie nie jest czemś obojętnem dla całości, o tem świadczy regularna budowa linji, zamkniętych pomiędzy *as*^{1} i *f*^{2} Dyspozycja materjału jest w tym wypadku wprawdzie jeszcze zależna od pentachordu djatonicznego, gdzie poszczególne wychylenia znajdują się na tej samej linji, jednak nie należy uważać djatonicznego ustosunkowania się tonów za nieodzowny warunek dla dyspozycji materjału w ten lub inny sposób. Samo wychylenie powoduje wzbogacenie walorów dźwiękowych oraz przyczynia się do realizacji momentów transwersalnych, bez względu na to, czy chodzi o materjał zawarty już w dźwiękowej substancji całości, czy też nie.

Ześrodkowujące znaczenie w niniejszym przykładzie mają również głosy środkowe. Podobnie jak głosy wyższe, posiadają punkty oparcia (głos altowy: „*b'*“, głos tenorowy: „*c*“, „*as*“), stanowiące o cechach centralizacyjnych. Nie brak również przejawów wychylenia, które tem wyraźniej przychodzą do głosu, im bliżej jest drugi kompleks, w którym zachodzi podobneześrodkowanie energji. Żeby się przekonać, jaką rolę odgrywają tu środki harmoniczne, wystarczy zwrócić uwagę chociażby na współbrzmienie wynikające z dźwięków ułożonych ponad tonem „*c*^{1}“ ($c^1+b^1+es^2$), któremu przeciwstawiony jest dźwięk, oparty na tonie „*as*“. Dźwiękowa centralizacja występuje szczególnie



jaskrawo w t. 13, 14 i na pierwszej ćwierci t. 15. Zachodzący wprawdzie na drugiej części taktu 15 w głosie tenorowym ton „*as*“ nie posiada już swej poprzedniej nadbudowy, wobec czego przyjmujemy, że od tego miejsca w głosach środkowych idzie niepowstrzymane już dążenie do przełamania oporu. Wtedy to istotnie jedyną siłą centralizującą pozostaje fraza partji wokalnej oraz ton stały. Ale nie można pominąć i tego, że i podczas realizacji momentów transwersalnych nie postępuje kompozytor bezplanowo, lecz stara się o zachowanie pewnej symetrji, co występuje szczególnie wyraźnie w głosie tenorowym. Jak wykazuje nasz wykres, wzajemna odpowiedność zachodzi na przestrzeni pomiędzy drugą ćwiercią drugiego taktu, a końcem przykładu. Przez wprowadzenie osi na trzeciej ćwierci t. 15 otrzymujemy dwa obrazy, odbite zwierciadłowo, lecz równocześnie przesunięte o jeden stopień w szeregu tonowym. A ze względu na to, że odbity obraz po-

siada identyczną budowę z poprzedzającem go ułożeniem materjału, organiczna zwartość materjału jest nadzwyczaj jasno podkreślona. Zachodziłoby więc pytanie, czy ta organiczna zwartość nie przyczynia się w tym wypadku do niwelacji momentów transwersalnych, ponieważ ona to dowodzi o przynależności, użytego materjału do pewnej jednostki skalowej, użytej w znaczeniu czynnikaześrodkowującego. Interpretacja w takim sensie byłaby dopiero wtedy możliwa, gdyby dyspozycja materjału głosu tenorowego odpowiadała zasadom organizacji skalowej, a nie była tylko szeregiem, dotyczącym w pierwszym rzędzie jakościowych właściwości materjału, stanowiącego podstawę do budowy i gdyby harmoniczna struktura nie brała udziału wześrodkowaniu, wobec czego dźwięki, stojące poza głównym akordem *(Ges + c' + b' + es²)*, otrzymają charakter środków służących do realizacji momentów transwersalnych. Nie można jednak utożsamiać takich przeciwieństw z grą napięć w harmonice funkcyjnej, ponieważ te rodzaje napięć, z któremi poznaliśmy się w niniejszej pracy, reprezentują nieco odmienne kategorje energetyki muzycznej, gdzie na jednej płaszczyźnie obok czynnikówześrodkowujących występują równocześnie i czynniki, których zadaniem jest dążenie do przełamywania oporu. Dlatego też równoczesne wystąpienie czynników dynamiki oporu i momentów transwersalnych należy tu uważać za coś zupełnie normalnego. Różnica ta wypływa z logiki praw tonalnych obydwóch systemów, gdzie w systemie dur-moll działanie przebiegów harmonicznych, które decydowały tam o cechach tonalnych, szło w odwrotnym kierunku, niż dziś.

Jak już przejściowo zaznaczyliśmy, centralizujący czynnik nie musi być wyznaczony przez najprostsze środki techniczne, w postaci czy to ostinatowych figur czy nut stałych. Niekiedy, gdy kompozytorowi te środki nie odpowiadają, wprowadza inne sposoby centralizacji, zużytkowując zarówno czynniki wertykalne jak horyzontalne. Wtedy to dyspozycja materjału obranego przez kompozytora jako podstawa centralizacji, musi wykazywać pewne charakterystyczne właściwości interwałowe. Może to być układ szeregowy, lecz możliwy jest także do zastosowania i układ skalowy, a to tem bardziej, że niekoniecznie musi się kompozytor posługiwać dawnemi skalami; a już F. Busoni[26]) w r. 1907 wskazał na możliwość konstrukcji nowych skal.

W „Kalinowych dworach" spotykamy tego rodzaju ukształtowanie, mogące nam posłużyć jako przykład centralizującego znaczenia czynnika wertykalnego, którego materjał jest ujęty we formie szeregowej o specyficznym układzie interwałowym.

(XIII. przykład — patrz str. nast.).

Przykład ten zasługuje tem bardziej na uwagę, ponieważ tworzy on typ przejściowy do wskazanych powyżej tworów, gdyż nie zrezygnował tu jeszcze kompozytor ze zasady powtórzenia, aczkolwiek już w postaci bardziej kunsztownej, zastępując proste powtórzenie imitacją. Nie tylko skala *Fis-dur* odgrywa tu wybitną rolę, ale również postępy równoległych non wielkich wspólnie z tonem *Fis*. Ze względu na jego cechy dynamiczne *(sf)* jest on dobrze podkreślony i dlatego może być wzięty jako ton wyjściowy w uszeregowaniu materjału, dzięki czemu powstaje postęp tonów: ***fis - as - b - c - d)***, będący niekompletnym szeregiem całotonowym[27]). Postęp tych tonów

XIII. PRZYKŁAD:



zyskuje specjalne znaczenie z powodu charakterystycznej struktury interwałowej, dozwalającej na operowanie jednakowemi wartościami dźwiękowemi, przyczyniając się do stworzenia głównej podstawy harmonicznej o cechach ześrodkowujących. Sam postęp równoległych non, jako harmonicznej podstawy, nie jest nowością, lecz należy go uważać za pozostałość po paralelnej akordyce impresjonizmu, oczywiście oczyszczonej już od nadmiernej hipertrofji dźwiękowego nawarstwienia. Dlatego w tym wypadku mamy do czynienia nie z kolumnami harmonicznemi, lecz ze szeregiem jednakowych współbrzmień, które dopiero razem wzięte tworzą podstawę dźwiękową. Podobnie, jak w poprzednich wypadkach, melodje tonacyjnie wyznaczone nie prowadzą tu swego wyłącznie własnego życia tonalnego, lecz są środkiem dla powstawania nowych skojarzeń. Szczególnie jasno wykazuje to partja fortepianowa, gdzie fraza *Fis-dur* leży wewnątrz interwałowej struktury harmonicznej, tak, że tony interwału nony tworzą ramy, w których ona się porusza. Takie zespolenie, powodujące powstawanie specyficznej struktury dźwiękowej, w której zatraca swe tonalne właściwości melodja tonacyjnie wyznaczona, jest bardzo plastycznym dowodem dla naszego twierdzenia, że ze stanowiska tonalnego poszczególne współczynniki nie tworzą autonomicznych organizmów (podobnie, jak to ma miejsce w bitonacyjnych utworach), lecz stają się całością, którą należy uważać za nowy przejaw tonalności, której prawa nie wykluczają istnienia w swym obrębie współczynników, prowadzących niegdyś samodzielny byt. Historja muzyki nie jest pozbawiona przykładów dla takiej uzurpacji wartości dawnych na rzecz nowego systemu. Wystarczy chociażby wskazać na użycie melodyj w tonacjach kościelnych na podłożu harmoniki fukcyjnej. Czy i w tych wypadkach nie zachodzi podobne zjawisko w ujmowaniu praw tonalnych, kiedy dawniejsze cechy tonalne, tracąc swoje znaczenie, schodzą do roli kolorytu, nie wpływającego zupełnie na zmianę założeń tonalnych tego systemu?

W związku z formami, pod jakiemi występują wyznaczniki tonalne w „Słopiewniach“, zwrócimy jeszcze uwagę na pewien rodzaj transpozycyj, do których oczywiście nie można przystosować kryterjów z muzyki dawniejszej [28]), gdyż nowe prawa nadały im nieco odmienne oblicze. Ze względu na podkreślenie dynamiki oporu, wynikające

ze zatrzymania tonu centralizującego, można wyróżnić dwa rodzaje ukształtowań: 1) gdy ton centralizujący istnieje, 2) gdy go niema.

Jak wynika z przykładu VIII (tekst: „Iście woda"), transpozycji (nieregularnej) uległa tylko partja fortepianowa. Wprawdzie możnaby tu doszukiwać się jakichś wspólnych transponowanych skal, przyjmując dla obydwóch członów odwiednią dyspozycję tonów, jednak takie ujmowanie tylko oddaliłoby nas od poznania istoty rzeczy, gdyż w tym wypadku, w transpozycji, nie chodzi o wspólność identycznego materjału, lecz przeciwnie o kontrast w jego pojemności, w celu uplastycznienia momentów transwersalnych, przy równoczesnem działaniu dynamiki oporu.

Podczas gdy w poprzednim przykładzie mieliśmy do czynienia z oddziaływaniem ześrodkowującem na podłożu transpozycji, to następny odcinek (por. Przykład VIII, tekst „Na prawo bór") wskazuje, w jaki sposób można osłabić to działanie.

Podobnie, jak poprzednio, przebieg transpozycyjny dotyczy tylko partji fortepianowej. Samo transponowanie dokonuje się tu w specjalny sposób, powodujący powstawanie zupełnie odmiennej konstelacji dźwiękowej, albowiem cały kompleks tonów został rozbity na części, oddzielnie transponowane o nierówne odległości interwałowe („*a*" o tercję małą w górę, „*b*" o tercję małą w dół, „*c*" o kwartę czystą w górę). Również wokalna linja melodyjna nie może tu wpływać centralizująco, ponieważ na przeszkodzie temu stoi zakończenie frazy drugiego członu (ton „dis^2"). A gdy do tego jeszcze dodamy, że ton basowy uległ zmianie, wtedy osłabienie energji ześrodkowującej okaże nam się bardzo znaczne, wobec czego musimy przyjąć, że każdy człon z osobna tworzy dla siebie kompleks ześrodkowujący, między niemi, w przejściu, zachodzą przejawy ruchu.

Sam opis form nowych wyznaczników tonalnych nie może jeszcze wzbudzić w nas rzetelnego wyobrażenia o nowej mechanice tonalnej, zwłaszcza, gdyby nam chodziło o poznanie samego przebiegu formowania materjału za pomocą tychże wyznaczników na zamkniętej w sobie przestrzeni, jaką jest utwór jako całość. W związku z kwestją ruchu, jaka w tym wypadku wysuwa się na pierwsze miejsce, zaznaczamy, że zależy ona od zmiany zasadniczego czynnika centralizującego. A wobec tego, że taki zasadniczy czynnik centralizujący przenika czasem prawie cały utwór [29]), mógłby ktoś dojść do przekonania, że w takich wypadkach zachodzi wogóle wstrzymanie ruchu. Sprawa ta wymaga właśnie głębszego wyświetlenia. Biorąc pod uwagę tę kwestję tak, jak ona przedstawia się na podłożu minionego systemu, t. zn. dur-moll, zauważymy, że w tymże właśnie systemie głównym motorem przebiegów tonalnych był ruch, wyznaczony początkowo przez proste funkcje dominantowe, do czego z biegiem czasu dołączyły się bardziej skomplikowane wyznaczniki. Tonika jako wyraz wstrzymania ruchu nie była działającą przyczyną, lecz tylko rezultatem, gdyż rolę początkowej energji tonalnej odegrała w tym systemie dominanta [30]). Dlatego więc w harmonice funkcyjnej gra sił odbywa się pomiędzy ruchem a jego wstrzymaniem. W tem właśnie leży wielka różnica pomiędzy tonalnością współczesną a dur-moll. Podczas gdy w systemie dur-moll największy ruch panował na przestrzeni poszczególnych odcinków, przybierających postać mniej lub więcej rozbudowa-

nej kadencji, to podstawy nowej tonalności[31]) tkwią w ześrodkowaniu energji na poszczególnych odcinkach, dzięki czemu ruch może odbywać się pomiędzy odcinkami, wykazującemi odmienne centralizujące podstawy[32]). A gdy do tego jeszcze dodamy, że same przejawy ruchowe trwają tu w porównaniu z dynamiką oporu bardzo krótko, to ustosunkowanie się jakościowe napięć w obydwóch systemach okaże się nam djametralnie różne, albowiem w tonalności dur-moll chodziło o paraliżowanie czynników ruchowych przez oddziaływanie tonikalnych punktów, dziś zaś przeciwnie, o przełamywanie ześrodkowania. Dynamika oporu i momenty transwersalne tworzą tu dwie kattegorje ścierających się sił, nadających uformowanemu materjałowi cech żywotnych. Stąd więc nawet ześrodkowanie na większych płaszczyznach bynajmniej nie godzi w czysto muzyczne właściwości dzieła, lecz przeciwnie, podnosi je, ponieważ ono przyczynia się do jego zwartości. Lecz w takich wypadkach rola momentów transwersalnych jest o wiele większa; powiedzmy raczej: zakres ich działania jest większy, ponieważ zespolenia dźwiękowe, pod postacią których się konkretyzują, wychodzą już poza czysto lokalne znaczenie. Przy analizie pierwszej części pieśni „Zielone słowa" poznaliśmy, jak wyznaczniki momentów transwersalnych, przy swem działaniu na dłuższej przestrzeni, tworzą złożony twór, kryjący w sobie nawet przeciwieństwa; bo przecież jasnem jest, że postępujący interwał kwinty w stosunku do tonu centralizującego działa jako przeciwstawienie, a jednak przez zatrzymanie go na dłuższych odcinkach zespala się z nim w jeden ześrodkowujący dźwięk, który ze względu na to, że z kolei, po przebyciu oddziaływań momentów transwersalnych, znowu tworzy skojarzenie o tych samych cechach, aczkolwiek inaczej skonstruowane, daje podstawę do wykrywania częściowych przejawów ruchowych na podstawie stałej płaszczyzny. W takich wypadkach tworzą się już złożone wyznaczniki nowego systemu, zawierające w sobie wprawdzie proste, które, jako takie, są przeciwieństwami, lecz równocześnie jednoczą się we współdziałający twór, gdzie przeciwieństwa stają się swem zaprzeczeniem[33]). Szczególnie wyraźnie występuje to w pieśni „Słowisień", ponieważ nie tylko zachodzi tu wielka jednolitość w pojemności materjału, ale również posługuje się kompozytor tylko dwoma zasadniczymi centralizującymi dźwiękami, obejmującymi dwie wielkie przestrzenie, pierwszą od t. 1—28, drugą od t. 29—40. Działanie momentów transwersalnych i stopniowa transformacja ich wyznaczników w przeciwne energetyczne twory odbywa się w obydwóch częściach w niezupełnie jednakowy sposób. Dotyczy to zwłaszcza czynników harmonicznych. Podczas gdy w pierwszej części budowa harmoniczna ograniczyła się do stałej podstawy

$$A + (g + cis^1 + g^1 - a^1) + (h^1 + c^2)$$

(ostatnie dwa tony, wzięte symultatywnie, bądź sukcesywnie) w połączeniu z innemi tonami, powodującemi powstawanie pewnej ilości form akordowych.

$$\left[A\frac{(his'+eis^2) \prec (h^1+fis^2)}{(g+cis'+g^1+a^1)},\quad A\frac{(h^1+fis^2+c^3) \prec his^1+eis^2)}{(g+cis^1+g^1+a^1)},\right.$$
$$\left.A\frac{(h^1+fis^2+cis^3) \prec (his^1+fis^2)}{g+cis^1+g^1+a^1},\quad A\frac{(h^1+eis^2)}{(g+cis^1+g^1+a^1)}\,(eliptyczny)\right],$$

przyczem wszystkie one biorą swe źródło z jednego pierwiastka harmonicznego, jakim jest podstawa dźwiękowa, to w drugiej części zachodzi o wiele większe zróżnicowanie harmoniczne. Wystarczy bowiem porównać zasadnicze dźwięki poszczególnych odcinków, by się przekonać o tej różnicy

$$[F+(f+e^1+ges^1+b^1+es^2),\quad F+(g+cis^1+a^1+h^2+as^3+d^4)+(h^1+es),$$
$$F+(b+e^1+c^2+g^3+cis^4+a^4)],$$

chociaż i tu posługuje się kompozytor wspólnemi czynnikami, jak zasadniczym tonemześrodkowującym „*F*" oraz trójdźwiękiem $(g+cis+a)$,

Na podstawie porównania elementów harmonicznych obydwóch części stwierdzamy, że oddziaływanie momentów transwersalnych silniejsze jest w drugiej części. Jednak z tego jeszcze nie wynika, by w pierwszej części było ono tak słabe, żeby wogóle nie można tu było mówić o superpozycji energetycznych wyznaczników. Wystarczy tylko zwrócić uwagę na sam dłuższy wstęp fortepianowy i dalszą część wokalno-instrumentalną, rozpatrując oddzielnie ich budowę, a zauważymy zachodzące tam przeciwieństwa. We wstępie występują dwa współczynniki, które następnie są użyte dla budowy partji fortepianowej. Tylko podstawa dźwiękowa wstępu tworzy niezmienne tło harmoniczne dla całej części, bo struktura interwałowa linji melodycznej, pomimo zachowania identycznego rysunku, odbiega od dyspozycji interwałowej, charakterystycznej dla późniejszej linji *Fis-dur*, posługując się materjałem, który może być uszeregowany w następujący sposób: *c - cis - dis - eis - fis - gis - a - ais - h*. Strukturę interwałową tego szeregu nie należy uważać za modyfikację czy rozszerzenie później występującego *Fis-dur*, bo samo następstwo odnośnych linij jest właśnie jakby podkreśleniem, że w trakcie samego odczuwania nie jesteśmy w możności interpretować jej jako modyfikację, przeciwnie, widzimy w niej twór, oparty na podanym szeregu, gdzie tony *c*, *a*, *cis*, *ais* mają równorzędne znaczenie [34]). A skoro w swem odczuwaniu ujmujemy ten szereg jako organiczną całość, tem dobitniej przeciwstawi się nam, jako wyznacznik momentów transwersalnych, występujące następnie *Fis-dur*. A gdy do tego jeszcze dochodzi wokalna linja, posługująca się odmiennem uszeregowaniem tonów, wtedy przeciwstawienie okaże nam się bardzo znaczne, początkowo wprawdzie jako emanacja momentów transwersalnych, później zaś, środki powodujące ich działanie, zyskują inne znaczenie, co zupełnie nie jest identyczne wogóle z niwelacją tychże momentów, ponieważ wzajemne ustosunkowanie się wartości energetycznych na tle całej części kieruje się według praw, dotyczących tworów wielodymensjonalnych.

Biorąc pod uwagę opisane szczegóły, nie można zaprzeczyć, że istotnie nawet na tak bardzo zwartej płaszczyźnie, jaką jest pierwsza część pieśni „Słowisień", zachodzą przejawy ruchu częściowego.

W o wiele większym stopniu wychodzi na jaw ich wyrazistość w drugiej części pieśni, gdyż przyczynia się tu nie tylko wspomniany czynnik harmoniczny, lecz również zmiana w pojemności materjału (w t. 29—34 wprowadzony został szereg 7-tonowy) i opracowania. Ten ostatni szczegół wpływa o tyle, że wskutek zmiany opracowania zachodzi w tym wypadku zmiana ilości współczynników[35]).

Najbardziej jednak interesującym i z punktu widzenia tonalnego nadzwyczaj pozytywnym objawem jest harmonijne następstwo w stosowaniu różnic w napięciach energetycznych. Podczas gdy w poprzedniej części wszystkie skojarzenia szły w kierunku potęgowania momentów transwersalnych, co doprowadziło w pierwszym odcinku drugiej części do pokonania dynamiki oporu przez wprowadzenie nowego czynnika ześrodkowującego, w drugiej części idzie powolny spadek siły tychże napięć, dochodząc do miejsca absolutnego odprężenia (t. 41), gdzie wszystkie głosy schodzą się na unisonie. Dlatego też wspomniany odcinek (t. 29—34) jest centralnym punktem w dyspozycji napięć utworu, będąc zarazem miejscem największego spotęgowania siły napięcia, tworząc po obydwóch swych krańcach płaszczyzny, na których odbywają się częściowe przebiegi ruchowe. Stąd więc wypływa uzasadnienie kontrastu, jaki tworzy struktura tego odcinka, nacechowanego maksymalną zwartością tonalną, czemu szczególnie sprzyja linja melodyczna, oparta na pentatonice, jako czynniku najłatwiej zespalającym się z podstawami dźwiękowemi ponieważ sam w zasadzie opiera się na założeniach dźwiękowych[36]).

Już poprzednio zaznaczyliśmy, że i w drugiej części pieśni zachodzą wspólne dla poszczególnych odcinków składniki, w postaci identycznych cząstkowych akordów oraz że w tej części rozwój względnie spadek napięć dokonuje się o wiele szybciej, co jest spowodowane znacznem wychylaniem się poza obręb pierwotnego ześrodkowania (t. 29—34). Ma to oczywiście i bardzo dobre strony, gdyż daje możność kompozytorowi do tworzenia logicznego pomostu do zakończenia, które posługuje się identycznemi z pierwszą częścią współczynnikami tonalnemi. Głównym punktem zwrotnym jest takt 41, gdzie wszystkie głosy, schodząc się na unisonie (ton „*a*“), przyczyniają się do osłabienia ześrodkowania, podkreślając ton, który w pierwszej części pieśni odegrał wybitną rolę centralizującą, jako główny składnik podstawy dźwiękowej. Podczas samego przebiegu w osłabieniu napięć (t. 35—41), początkowo widzimy dość silne podkreślanie momentów transwersalnych, wskutek zastosowania trzech różnych pod względem materjału i jego uszeregowania współczynników, oraz posługiwania się w głosie wokalnym warjacyjnem powtórzeniem, którego linja podkreśla następnie ton „a^2“. Biorąc jeszcze raz pod uwagę całość skojarzeń tonalnych w pieśni „Słowisień“, musimy stwierdzić istnienie krzywej tonalnej, której obydwa końce położone są na tej samej płaszczyźnie, w czem znajduje swe uzasadnienie kierunek rozwoju częściowych przebiegów ruchowych, zmierzających, po wychyleniu z wyjściowej orbity ześrodkowującej, do przygotowania jej powrotu.

Podobnie znikomą ilość punktów zwrotnych w centralizacji posiada pieśń „Wanda“, gdzie opisany już odcinek od t. 11—13 posługuje się odmiennym centralizującym czynnikiem od innych odcinków (za wyjątkiem zakończenia), wykazujących zastosowanie, dla celów centra-

lizacji, poznanego już szeregu *e - dis - cis - c - b - a*, ze względu na całość posiada bardzo zwartą postać. W strukturze opisanej części od t. 1—10 ten szereg staje się wszechwładnym i samowystarczalnym czynnikiem centralizującym, tak, że nie może tu być mowy w ruchach cząstkowych, ponieważ momenty transwersalne nie mogą usamodzielnić się do potrzebnej w takim wypadku granicy. Inaczej ma się rzecz w dalszej części od t. 14—21. W odróżnieniu od bardzo prostej harmoniki części pierwszej, część ta wykazuje wielkie zróżnicowanie harmoniczne, spowodowane przez trzykrotną transpozycję szeregu *e - dis - cis - c - b - a* (o kwartę czystą, o tercję małą w górę i o sekundę wielką w dół, t. zn. od tonów *a, g, d)* oraz przez dodanie podstawy centralizującemu szeregowi w postaci zespolenia harmonicznego:

$$dis^3 \; e^3 \; \frac{(cis^1 + h^1) < (cis^1 + ais^1) < (cis^1 + a^1)}{(d^2 + e^2) + (fis + gis + g') + (eis^2 + g^2)}$$

lub postępującej kwinty. W ten sposób przychodzą do głosu centralizujące czynniki drugiego stopnia, których zmiana jest zarazem wyrazem ruchów cząstkowych. Jak są konkretyzowane na przestrzeni tych małych odcinków momenty transwersalne, łatwo jest poznać, gdy zwrócimy uwagę na harmonikę, która właśnie w tym względzie odgrywa wybitną rolę. Zróżnicowanie form akordowych, jakie tu zachodzi, znajduje swe uzasadnienie przez realizację momentów transwersalnych. Ten szczegół wskazuje właśnie, że czynniki harmoniczne mogą mieć dwojakie znaczenie: ześrodkowujące i odśrodkowujące. W pierwszym wypadku wszelka zmiana formy akordowej godzi natychmiast w ich siłę ześrodkowującą i dlatego też postać takich czynników jest stała, niezmienna. W drugim zaś wypadku byłoby znowu niemożliwością konkretyzowanie momentów transwersalnych za pomocą czynników harmonicznych, o ile chcielibyśmy ograniczyć mnogość różnych następstw harmonicznych do minimum. Dlattego też w t. 14, omawianej pieśni, nie opiera się kompozytor tylko na formach akordowych, zawartych w pierwszych ósemkach, lecz stosuje zmiany w formie opadającej sekundy jednego z ich tonów:

XVI. PRZYKŁAD.



Czy zmieniające się w ten sposób formy akordowe należy może interpretować w sensie niekonstruktywnych tworów harmonicznych? Szczególnie błędnem byłoby takie ujmowanie już z tego powodu, że takie kategorje czynników wogóle nie istnieją i nie mogą istnieć, gdyż każda najmniejsza nawet nuta w każdym utworze spełnia jakąś rolę w jego budowie, i tem samem ma znaczenie w y ł ą c z n i e k o n s t r u k t y w n e. W naszym wypadku k o n s t r u k t y w n ą r o l ę tychże akordów podkreślają m o m e n t y t r a n s w e r s a l n e, które dzięki nim właśnie mogą oddziaływać, a które wspólnie z czynnikami dynamiki oporu stanowią o cechach żywotnych nowych założeń tonalnych. Dotyczy to również i innych następstw akordowych w dalszych odcinkach, gdzie samo poznanie jest ułatwione przez powiększenie ich rozmiarów do frazy dwutaktowej (t. 15—16, 17—18, 19—20), na której odbywa się wzajemne ścieranie się sił. Nie ulega żadnej wątpliwości, że np. w t. 15—16 skojarzenie harmoniczne $(D+A+e^2+g^2+a^3)$ otrzymuje wyraz wyznacznika ześrodkowującego drugiego rzędu, od którego istnienia uzależnione jest istnienie ruchów cząstkowych, wobec czego innym akordom przypada r o l a w y z n a c z n i k ó w m o m e n t ó w t r a n s w e r s a l n y c h. Podobnie można ująć następstwo w dwóch dalszych odcinkach, biorąc jako wyznacznik ześrodkowujący (drugiego rzędu) odniesienia akordów na ważnych metrycznie miejscach

$$\left[\frac{e^2}{(Cis+Gis+a^3)<(H+Fis+d^3+a^3)},\ \frac{a^2}{(B+F+d^3+a^3)<(a+e^1+g^2+d^3)}\right].$$

Na podstawie analitycznych naszych rozważań nad strukturą pieśni „Słowisień“ i „Wanda“, możemy już sobie zdać sprawę z p r z e j a w ó w t o n a l n y c h, zachodzących na szerszych przestrzeniach. Gdy oznaczymy np. główne płaszczyzny ześrodkowujące wielkiemi literami, zaś cząstkowe, decydujące o ruchach cząstkowych, małemi, to obydwie pieśni będą przedstawiać tego rodzaju z e s t a w i e n i e w y z n a c z n i k ó w t o n a l n y c h:

„S ł o w i s i e ń“: *A (ab) B (cde) A* (zakończenie).

„W a n d a“: *A B A (abcd) C* (zakończenie).

Z powyższego zestawienia wynika ,że nawiązywanie do w y j ś c i o w y c h s k o j a r z e ń c e n t r a l i z u j ą c y c h, zarówno w zakończeniu, jak także w toku samego utworu n i e j e s t c z e m ś s t a ł e m. A skoro odpadają tu te cechy, które były główną podstawą w poczynaniach konstruktywnych na gruncie dawnej tonalności ,zachodzi pytanie, co uprawnia nas do ujmowania w sensie tonalnym utworów niewykazujących takich właściwości? Uprawnienie takie tkwi właśnie w p o d s t a w o w y c h z a ł o ż e n i a c h n o w o c z e s n e j t o n a l n o ś c i, w której d y s p o z y c j a j a k o ś c i o w a n a p i ę ć j e s t z u p e ł n i e o d m i e n n ą o d d y s p o z y c j i w s y s t e m i e d u r - m o l l. Ze względu na to, że czynniki ruchowe były w systemie d u r - m o l l czemś pierwiastkowem, przeto koniecznem było, dla podkreślenia spoistości tonalnej, zamknąć uformowany już materjał identycznemi tonikalnemi klamrami. Konieczność taka odpada dla utworów, opartych na nowych założeniach, ponieważ dynamika oporu, będąca przeciwstawieniem ruchu, nadzwyczaj silnie przenika centralizująco cały

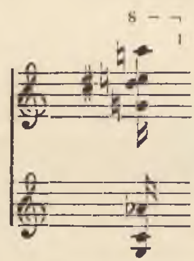
utwór, gdyż ześrodkowanie rozprzestrzenia się tu na całe płaszczyzny, wobec czego taki stan nie tylko uzasadnia różnorodność w dyspozycji wyznaczników, lecz wprost domaga się takiego zróżnicowania. Dlatego też nic dziwnego, że w innych pieśniach w „Słopiewniach" powiększył Szymanowski ilość wyznaczników, jak to dowodzą: „Zielone słowa" *(A (abc) B (de) C (fg) D)* i „Kalinowe dwory" *(A B (ab) C D A (cde* warjac.*)*.

Pod odmienną postacią występują wyznaczniki tonalne w pieśni „Św. Franciszek". Do tonalnego ujęcia całości przyczynia się tu we wielkim stopniu dyspozycja formalna, powodująca podział pieśni na odcinki, z których skrajne wykazują zastosowanie 11-tonowego szeregu, środkowe zaś posługują się djatoniczną skalą siedmiotonową. I chociaż w częściach, wyzyskujących 11-tonowość, niema tak jasno wyznaczonych kompleksów centralizujących, jak w poprzednio omówionych pieśniach, to ich tonalne ujęcie jest ułatwione przez skondensowanie całego materjału na bardzo krótkiej przestrzeni oraz, przez trzykrotne wystąpienie uformowanego już materjału wewnątrz całej kompozycji (t. 1—5, 6—11, 22—26). Posługiwanie się skalami djatonicznemi, jakie zachodzi w środkowej części pieśni, jest w tym wypadku wynikiem dążeń archaizacyjnych kompozytora[37]). W tym samym sensie trzeba interpretować ukształtowanie odcinka od t. 15—21, gdzie ton „gis", aczkolwiek technicznie odpowiada opisywanym ześrodkowującym elementom, w swem działaniu zyskuje tonikalne znaczenie, o czem świadczy samo zakończenie, w którem odczuwamy nawet oddziaływanie tonu prowadzącego:

XVII. PRZYKŁAD



Na zakończenie niniejszej pracy poświęcimy jeszcze parę słów kwestji, dotyczącej *zakończeń utworów*. Jak wynika już z naszych poprzednich rozważań, w zakończeniu nie musi się przejawiać *centralizacyjna wspólność* wszystkich lub przynajmniej niektórych ważnych (np. początkowych) ześrodkowujących elementów utworu, gdyż nowocześni kompozytorowie, wychodząc ze założenia, że czynniki centralizujące, powodujące stabilizację pewnego wyznacznika tonalnego, często nawet na dłuższych przestrzeniach, same są w stanie podkreślić wyrazistość tonalną, wobec czego nie musi się koniecznie konstruować jakichś syntetyzujących lub nawiązujących do początku *końcowych skojarzeń*. Jednak takie ujęcie sprawy bynajmniej nie wyklucza tworzenia zakończeń, któreby, przez posługiwanie się niektóremi ważnemi ześrodkowującemi elementami utworu, przyczyniały się do jego jednolitości, dowodem czego są zakończenia *licznych utworów Szymanowskiego i innych kompozytorów*. Zgodnie ze zaznaczonemi wyżej możliwościami, w „*Słopiewniach*" odróżniamy dwa rodzaje takich zakończeń[38]): 1) *gdy zachodzi nawiązanie do centralizującego kompleksu pierwszej części utworu*, 2) *gdy w syntetyczny sposób ujęta jest całość ześrodkowujących elementów utworu*. W pierwszym wypadku posługuje się kompozytor bądź *dosłownem powtórzeniem*, jak to można zauważyć w pieśni „*Słowisień*", bądź tylko jego składowemi częściami, przyczem możliwa jest pewna *modyfikacja* w dyspozycji materjału, jak w „*Kalinowych dworach*". Przykładem na drugi wypadek zakończenia jest pieśń „*Zielone słowa*", która kończy się następującym akordem:



Są w nim bowiem zawarte główne czynniki centralizujące utworu. Trójdźwięk as^1—g^2—a^3 jest modyfikacją (wskutek przeniesień oktawowych) wspomnianego przecięcia interwału sekundy wielkiej sekundą małą. Czterozdźwięk g^2—dis^3—e^3—a^3 jest tworem o podwójnem obliczu, gdyż mieszczą się w nim obydwa dźwięki odcinka od t. 23—28. Czytając go od tonu najniższego w porządku g^2—e^3—a^3 otrzymujemy górny trójdźwięk wspomnianego odcinka, zaś od góry, w następstwie a^3—dis^3—g^2 trójdźwięk dolny. Pozostałe współbrzmienie g—c^1 jest przewrotem kwinty, która odegrała wybitną rolę nie tylko w ostatnim ustępie, lecz wogóle w całym utworze.

I w zakończeniu pieśni „*Wanda*" moglibyśmy dopatrywać się pewnego rodzaju dążeń do *syntezy czynników centralizujących*, w postaci zwrotu zakończeniowego, posługującego się materjałem 11-tonowym (coprawda nieco odmiennie uszeregowanym) pierwszej części pieśni, oraz dwoma końcowemi akordami, których odpowiedniość z in-

nemi czynnikami dźwiękowemi utworu możnaby ostatecznie wykazać, ale takie ujmowanie sprawy byłoby tylko jałową spekulacją, nieodpowiadającą rzeczywistej intencji kompozytora. Również zakończenie pieśni „Św. Franciszek" nie da się podciągnąć pod któryś z wyżej opisanych rodzajów, gdyż ono, jak wogóle cała pieśń, podkreśla dążenia archaizacyjne. Czy sam końcowy dźwięk $E+e^1+h^1$ posiada tu ogólne, ze względu na całość utworu, znaczenie ,tego nie możnaby stanowczo twierdzić, pomimo, że ton „e" jest w przeciągu całej kompozycji dwukrotnie podkreślony (t. 13—15), albowiem zachodzą tu, jak już wykazaliśmy, inne plastyczniejsze, tonikalne oddziaływania. W każdym razie dla samego tylko zwrotu kadencyjnego nie możnaby takiego działania zaprzeczyć. Konstruktywnie opiera się on na paralelnej akordyce, a odprężenie, zachodzące w ostatnim akordzie, jest częściowo wynikiem zastosowania elisji w trójdźwięku, na wzór średniowiecznych kadencyj.

Lwów, dnia 26 listopada 1935.

UWAGI.

*) Z polskich autorów zajął się twórczością Karola Szymanowskiego dotychczas najobszerniej Prof. Dr. Zdzisław Jachimecki w pracach: 1. Karol Szymanowski, Rys dotychczasowej twórczości, Kraków 1927; 2. Muzyka polska od roku 1864 do roku 1930, w dziele zbiorowem p. t. Polska jej dzieje i kultura, Tom III, Warszawa. 1933.

[1]) Edwin v. d. Nüll, Die Entwicklung der modernen Harmonik, Berlin 1931, s. 73.

[2]) W tym względzie wymienić można prace: Alfredo Casella, L'evoluzione della musica, Londyn 1924; Charles Koechlin, Évolution de l'Harmonie, pom. w D. A. Lavignac-a, Encyclopédie de la Musique... Paryż 1925; George Dyson, The New Music, 2 wyd. Londyn 1926; Hermann Erpf, Studien zur Harmonie und Klangtechnik d. neueren Musik, Lipsk 1927.

[3]) Dla charakterystyki przytoczymy następujące zdanie z pracy Ernsta Peppinga, Stillwende der Musik, Moguncja 1934, str. 83: „Man wird nicht behaupten können, daß die Musik etwa eines Josquin oder Palestrina schlecht klingt, obwohl sie zweifellos atonal ist".

[4]) Por. określenia tonalności w E. v. d. Nüll-a, op. cit. str. 65 oraz Lotte Kallenbach-Greller, Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit, Lipsk 1930, str. 167.

[5]) Hugo Leichtentritt, Über die Dauerverte der musikalischen Kunst, pom. w monografji zbiorowej, Von neuer Musik, F. J., Marcan-Verlag, Kolonia 1925 ,str. 24.

[6]) Por. A. Eaglefield Hull, Modern Harmony, Londyn, str. 72; Zofja Lissa, O harmonice Aleksandra Skrjabina, Kwartalnik Muzyczny, Warszawa 1930, Nr. 8, str. 320.

[7]) Np. w pieśni „Zielone słowa" widzimy tego rodzaju następstwo szeregów tonowych: **12**-tonowy (t. 1—14), **8**-tonowy (t. 15—18), **9**-tonowy (t. 19—22), **10**-tonowy (t. 23—25), **11**-tonowy (t. 26—28), **9**-tonowy (t. 29—44).

[8]) „Słowisień" liczy 45 taktów.

[9]) **7-tonowy:** „Słowisień" (t. 29—34), „Św. Franciszek" (t. 12—21); **8-tonowy:** „Zielone słowa" (t. 15—18), „Kalinowe dwory" (t. 9—10); **9-tonowy:** „Zielone słowa" (t. 19—22, 29—44), „Kalinowe dwory" (t. 11—12), „Wanda" (t. 11—13); **10-tonowy:** „Zielone słowa" (t. 23—25), „Kalinowe dwory" (t. 1—8, 20—23,30—32); **11-tonowy:** „Słowisień" (cała pieśń za wyjątkiem t. 29—34), „Zielone słowa" (t. 26—28), „Św. Franciszek" (t. 1—11, 22—26), „Kalinowe dwory" (t. 24—25), „Wanda" (t. 24—25); **12-tonowy** „Zie-

fone słowa" (t. 1—14), „Kalinowe dwory" (t. 13—19, 26—29), „Wanda" (t. 14—16).

[10]) Wyjątek stanowi t. 11—13.

[11]) Również i postać zasadnicza techniki 12-tonowej należy do kategorji czynników formalnych.

[12]) Ernst Kurth, Musikpsychologie, Berlin 1931, str. 283.

[13]) Przez dynamikę oporu i momenty transwersalne rozumiemy zasadnicze współczynniki nowego systemu tonalnego. Są to o przeciwnych energetycznych właściwościach przejawy uformowanego materjału, dotyczące nie tyle wzajemnego następstwa przeciwieństw, ile raczej ich dyspozycji. Podczas gdy w systemie funkcyjnym tonika działała tylko w pewnych miejscach, to cechą dynamiki oporu jest działanie nie tylko w poszczególnych punktach, lecz wogóle na całych płaszczyznach przy pomocy konkretyzujących ją skojarzeń dźwiękowych, tworzących specyficzne konstelacje dźwiękowe, które oddziaływują bez przerwy w każdem miejscu odnośnej płaszczyzny. Momenty transwersalne — to przejawy, których zadaniem jest przeciwstawienie się dynamice oporu. One działają zwykle w pewnych punktach, lecz częste jest również występowanie ich wyznaczników na całej płaszczyźnie, gdzie działa dynamika oporu. Tu właśnie tkwi cała różnica w dyspozycji energetycznych następstw pomiędzy systemem dawnym a nowym, gdyż w systemie dur - moll oddziaływanie toniki i dominanty odbywało się drogą sukcesywną, w nowym zaś systemie przychodzi do znaczenia symultatywne działanie obydwóch czynników, przyczem momenty transwersalne są wyrazem dążenia do przełamania oporu, a nie samem przełamaniem.

[14]) Początkowo mogło się wydawać, że interwały symultatywne, dawniej najczęściej respektowane, a więc tercja i seksta, straciły swe walory konstruktywne, a na ich miejsce weszły inne, rzadziej lub prawie zapełnie nieużywane w muzyce klasycznej i romantycznej. Taki stan daje się wprawdzie zauważyć u niektórych kompozytorów ok. r. 1910, którzy, jakby się obawiali jakiejkolwiek reminiscencji z dawnej muzyki, wyeliminowali ze swej harmoniki gotowe twory harmoniczne w postaci trójdźwięku i stereotypowych akordów septymowych i nonowych. Że i Szymanowski nie uszedł panującym wówczas dążeniom, wskazują na to jego utwory mniej więcej od opus 27—37, gdzie posługuje się nader skomplikowaną strukturą harmoniczną, wynikającą z rozbudowywania tworów późnej noworomantyki i impresjonizmu. Piętrzą się wówczas u niego potężne kolumny akordowe, działające raczej siłą swej barwy (por. Métopes, op. 29, Mythes, op. 30, Masques, op. 34). Otóż w czasie, kiedy umysły kompozytorów pochłonięte były dążeniami w wysuwaniu ostatnich wniosków z możliwości, jakie stworzyli kompozytorowie po śmierci Wagnera i Liszta, wchodzą na widownię historyczną dzieła (szczególną rolę odegrała tu muzyka francuska i rosyjska), które udowodniły, że wszystkie możliwości diatoniki, a nawet trójdźwięku i innych znanych tworów, nie zostały jeszcze zupełnie rozwiązane, że posiadają one wartości, które należałoby wykorzystać. Stąd więc nie tylko nowe współbrzmienia, określane jako „jaskrawe dyssonansy", ale stare i najstarsze (kwarty) zyskały w muzyce znowu prawo obywatelstwa, jako konstruktywnie równoznaczne elementy z innemi elementami harmonicznemi, co przyczyniło się do istotnego równouprawnienia harmonicznego wszystkich interwałów symultatywnych.

[15]) Wystarczy porównać kanony wieku XIII, XVI, XVIII i najnowsze, aby się przekonać o różnicy w ujmowaniu szczegółów harmonicznych, wynikających z praw stylistycznych epoki.

[16]) Alois Hába, Neue Harmonielehre, Lipsk 1927, str. 93.

[17]) Wielką rolę odgrywają w tym wypadku rozmiary omawianego odcinka, wynoszące zaledwie 3 takty.

[18]) Walter Harburger, Die Metalogik, Monachjum 1919, str. 251.

[19]) Termin „bitonalność" ewent. „politonalność" należałoby zastąpić, ze względów zasadniczych, wynikających z naszego ujmowania praw tonalności, terminem „bitonacyjność" ewent. „politonacyjność" (Por. H. Erpf, op. cit. str. 120).

[20]) Np. Bela Bartók, Sonata 1926, część pierwsza i trzecia; dużo przykładów dostarczają Igora Strawińskiego „Petrouchka" i „Le sacre du Printemps".

[21]) J. Chomiński, Studjum o organum quadruplum „Sederunt" Pero-

tina, „Polski Rocznik Muzykologiczny", tom pierwszy, Warszawa 1935, str. 9 i 11.

[22]) E. Pepping, op. cit. str. 22.

[23]) Skojarzenia dźwiękowe, polegające na połączeniu kilku sekund małych w jeden akord, należą w nowszej muzyce, począwszy od Debussy'ego (por. „Pour remercier le pluie au matin" z cyklu „Six épigraphes antiques"), do ulubionych środków wyrazu.

[24]) Hans Mersmann, Angewandte Musikästhetik, Berlin 1926, str. 178.

[25]) Wielką rolę odgrywa fakt, że w tych utworach na pierwsze miejsce wysuwają się ich czysto muzyczne właściwości. Por. Boris de Schloezer, Igor Strawiński, pom. w „Von neuer Musik", str. 124.

[26]) Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 2 wyd., Lipsk 1916, str. 40.

[27]) H. Erpf (op. cit. str. 171) zwraca uwagę, że „die Ganztonreihe ist nicht mit einer Tonleiter vergleichbar".

[28]) Nie oznacza to, by z muzyki nowoczesnej były wogóle wyeliminowane dawniejsze sposoby transpozycyjne; por. np. Igora Strawińskiego „Pétrouchka", „Le tour de passe-passe" t. 20—23 lub Beli Bartóka, Sonata 1926, część pierwsza.

[29]) Np. K. Szymanowski, „Pieśni Muezzina Szalonego", op. 42, Nr. 4.

[30]) Gustav Güldenstein, Theorie der Tonart, Stuttgart 1928, str. 198.

[31]) Mamy na myśli utwory nowoczesne, stylistycznie zdecydowanie jednolite.

[32]) O tem świadczą nie tylko dzieła Szymanowskiego, Bartóka, Strawińskiego, Hindemitha i innych, lecz również kompozycje, będące ich największem stylistycznem przeciwieństwem, jak np. utwory pisane w ścisłej technice 12-tonowej.

XIV. PRZYKŁAD: Arnold Schönberg, op. 25, Intermezzo, t. 1—4.



Nie można zaprzeczyć, że w niniejszym przykładzie, opartym o trzy podstawy zasadnicze (e—f—g—des, ges—es—as—d, h—c—a—b), zachodzi ta sama gra sił ,na którą już poprzednio zwróciliśmy uwagę. Dwa odcinki tworzą tu dwie konstelacje, w których rola postaci zasadniczych w centralizacji się zmienia. W odcinku pierwszym przypada ona postaci e—f—g—des, w drugim zaś postaci ges—es—as—d, użytej w odwróceniu. Podkreślić należy, że cytowany przykład nie jest odosobnionym wypadkiem, lecz że w Suicie op. 25 Schönberga, będącej wyrazem najściślejszej techniki 12-tonowej (por. Erwin Stein, Neue Formprinzipien, pom. w „Von neuer Musik", str. 74), takich skojarzeń spotykamy o wiele więcej.

Fakt, że poszczególne postacie zasadnicze mogą stać się podstawą centralizującą na poszczególnych odcinkach, wskazuje, jak trzeba rozumieć tak często podkreślane przez teoretyków równouprawnienie wszystkich tonów szeregu 12-tonowego. Istotnie takie uprawnienie istnieje, ponieważ wszystkie

one, odpowiednio uszeregowane, mogą stać się na pewnych odcinkach elementem centralizującym; trzeba pamiętać, że z chwilą, gdy jeden układ przychodzi do specjalnego znaczenia, inne schodzą na drugi plan podporządkując się jemu. Dotyczy to zwłaszcza tych utworów, w których szereg 12-tonowy zostaje podzielony na kilka postaci zasadniczych, bo tego rodzaju dyspozycja materjału bardzo sprzyja centralizującym dążeniom poszczególnych postaci, które kolejno zamieniają swoje role pod tym względem. Dlatego też trudno byłoby przyjąć pogląd Dra Zofji Lissy („Politonalność i atonalność w świetle najnowszych badań, odbitka z „Kwartalnika Muzycznego", Nr. 6—7, Warszawa 1930, str. 38), że stosunek czynników melodycznych i harmonicznych do postaci zasadniczej nie daje się ująć jako stosunek przeciwieństw i napięć.

[33]) W tym wypadku chodzi o twory wielodymensjonalne, któremi szczegółowo zajmiemy się w innej pracy o muzyce współczesnej.

[34]) Jako bardzo pouczający przykład na zwartość melodyczną, przy zastosowaniu 10-tonowego szeregu e—f—fis—g—gis—a—b—c—cis—es, przytoczymy melodję z mazurka op. 50, Nr. 5, K. Szymanowskiego:

XV. PRZYKŁAD:

Moderato.



[35]) W t. 29—35 widzimy zespolenie tylko dwóch współczynników, w odróżnieniu od t. 36—38, gdzie, podobnie jak w pierwszej części pieśni stosuje kompozytor trzy współczynniki.

[36]) Por. R. v. Ficker, Primäre Klangformen, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1929.

[37]) Bardzo pięknych przykładów na archaizację dostarcza nam „Stabat Mater", op. 53, K. Szymanowskiego.

[38]) Dla przykładu przytaczam kilka wypadków: K. Szymanowski, op. 41, Nr. 2, 4; op. 42, Nr. 1, 3, 4, 5; op. 48, Nr. 2; op. 50, op. 53. — B. Bartók: Suita op. 14, 3 część, Allegro barbaro, Sonata 1926, Drei Rondos über Volksweisen. A. Schönberg: op. 11, Nr. 2.

Dr. Marja Szczepańska, lektor Uniw. (Lwów).

O utworach Mikołaja Radomskiego (z Radomia)
(Wiek XV).

WSTĘP.

Twórczość Mikołaja Radomskiego, nazywanego w dotychczasowej historjografji muzycznej Mikołajem z Radomia („Nicolaus de Radom"), nie była dotąd przedmiotem ani wyczerpujących badań, ani osobnej monografji. Dzieła tego najstarszego ze znanych dotychczas kompozytorów polskich na polu muzyki wielogłosowej z tekstami religijnemi i świeckiemi omawiają jedynie w najogólniejszych zarysach autorowie podręczników historji muzyki polskiej lub ogólnej, oraz autorowie prac specjalnych z zakresu dawnej muzyki polskiej lub ogólnej, których tematy dotyczą tylko pewnych dzieł Mikołaja Radomskiego lub odnoszą się wprawdzie do wszystkich jego dzieł, lecz nie zawierają wywodów poprzedzonych dokładną analizą formalną, stylistyczno-krytyczną i historyczno-porównawczą, zgodną ze stanem współczesnych metod i badań nad muzyką wielogłosową z przełomu wieku XIV. na XV. i uwzględniającą całkowicie jej problematy, liczne i niełatwe.

Niniejsza praca nie stawia sobie zadań, których wykonanie będzie możliwe dopiero wtedy, gdy wydane będą w całości lub w bardzo znacznej części przynajmniej dzieła najwybitniejszych przedstawicieli zachodniej i środkowoeuropejskiej muzyki od połowy XIV. do połowy XV. wieku i gdy w ten sposób powstanie szersza i głębsza podstawa do dokładnego oświetlenia tych związków stylistycznych, które łączyły twórczość Radomskiego z muzyką Zachodu. Zadanie to będzie ułatwione w jeszcze wyższym stopniu, jeśli poszukiwania za innemi, dotąd nieznanemi dziełami Radomskiego będą uwieńczone pomyślnym wynikiem. Ośm wzgl. dziewięć dotychczas odnalezionych jego utworów nie stanowi całej jego twórczości i nie może być uznana za pełny wyraz tej twórczości tak mała ilość dzieł, choć wiemy, że po niejednym kompozytorze ówczesnym na Zachodzie zachowało się jeszcze mniej utworów. Ale już na podstawie tych niewielu dzieł Radomskiego można wyjaśnić szereg zagadnień stylistycznych, które z nich wynikają i wykryć zupełnie niewątpliwie właściwości jego stosunku do muzyki zachodniej, a zwłaszcza do tego jej okresu, który bezpośrednio sąsiaduje z wystąpieniem Binchois'a i Du-

fay'a, wchodząc jeszcze — jako „okres przejściowy" — w początki I. szkoły niderlandzkiej. Ile jednakże wielkich jeszcze niejasności kryje się w tym okresie i jakie z tego stanu rzeczy wynikają trudności dla badacza twórczości muzycznej tego okresu, z tego zdaje sobie dobrze sprawę każdy historyk muzyki, zajmujący się wielogłosową muzyką średniowieczną, w szczególności zaś muzyką na przełomie XIV. i XV. wieku.

Naukowe zainteresowania dla dzieł Mikołaja Radomskiego nie są nowe. Prawdopodobnie pierwszym polskim autorem, wspominającym o nim, jest Albert Sowiński, który naprzód we francuskiem [1]), potem w polskiem [2]) wydaniu swego „Słownika muzyków polskich dawnych i nowoczesnych" pisze: „Mikołaj z Radomia, jeden z najdawniejszych autorów, którzy pisali o muzyce. Żył w XV. stuleciu. Dzieło jego w manuskrypcie, znajduje się w Bibljotece Świdzińskich. Wartoby aby uczeni polscy dali poznać ten dawny zabytek światu muzykalnemu". Pozostawiając na uboczu kwestję, czy Sowiński miał w rękach wymieniony rękopis, możemy wyrazić następującą opinję: albo rękopis ten istniał rzeczywiście jako teoretyczne dzieło Radomskiego, zaopatrzone w przykłady nutowe, obecnie jednak zaginął, albo też, co jest bardziej prawdopodobne, Sowiński wzgl. jego informator uznał obecny rkp. 52 Bibljoteki Ordynacji hr. Krasińskich w Warszawie, który poprzednio należał do nieistniejącej już bibljoteki Świdzińskich, za traktat teoretyczny, tem bardziej że utwory zawarte w tym rękopisie są poprzedzone traktatami łacińskiemi treści teologicznej i historycznej oraz również kazaniami, których Sowiński lub jego informator nie rozumiał.

Na powyższych informacjach Sowińskiego opierał się jeszcze ks. Józef Surzyński, który powtarza je [3]) aż do „ponownego odkrycia" rękopisu 52 Bibl. Ord. hr. Krasińskich przez Aleksandra Polińskiego [4]), rękopisu stanowiącego aż do ostatnich czasów jedyne źrodło poznania dzieł Mikołaja Radomskiego.

Pierwszym historykiem muzyki polskiej, który poznał treść tego rękopisu był Aleksander Poliński. W jego „Dziejach muzyki polskiej w zarysie" [5]) Radomski zjawia się już tylko jako kompozytor, przyczem wymienione są jego utwory, zaś życie jego jest już przydzielone do pierwszej połowy XV. wieku, a to na podstawie tekstów słownych kompozycyj świeckich. Innych szczegółów biograficznych autor ten nie podaje, z powodu zaś nieznajomości paleografji staromensuralnej nie jest w możności odcyfrować utwory Radomskiego, tak że wszelkie jego uwagi są dla poznania dzieł Radomskiego i dla nauki bez znaczenia. Natomiast był Poliński bez wątpienia pierwszym, który instynktownie zdawał sobie sprawę ze znaczenia twórczości Radomskiego, pisząc: „należy mu się miejsce wybitne w historji muzyki polskiej, jako jednemu z pierwszych kompozytorów, którzy podejmowali próby tworzenia utworów wielogłosowych...", z tem jednak zastrzeżeniem, że wykluczonem jest, aby w Polsce powstawały utwory wielogłosowe dopiero w I. połowie XV. wieku, i to stojące na takiej wyżynie dojrzałości techniki kompozytorskiej, jaką osiągnął Mikołaj Radomski.

Pierwszym natomiast muzykologiem polskim, który dzięki naukowemu przygotowaniu odcyfrował dzieła Radomskiego z rkp. 52, był Henryk Opieński, który też zapoznał w różnych czasach z twórczością Radomskiego także obcych muzykologów (Riemann, Wolf, Ludwig, Pirro) na podstawie kopij fotograficznych i własnych transkrypcyj, dzięki

czemu nazwisko Radomskiego znalazło się także w obcych pracach, o czem jeszcze będzie mowa.

W r. 1909 ukazała się praca Adolfa Chybińskiego p. t. Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV. i XVI. wieku, w której autor zajmuje się [6]) również Mikołajem Radomskim, a to na podstawie dostarczonej mu przez H. Opieńskiego transkrypcji „Et in terra" z rkp. 52 Bibl. Ord. hr. Krasińskich, który to utwór uznał O. za dzieło Mikołaja Radomskiego, umieszczając jego nazwisko na kopji [7]), jakkolwiek w rkp. 52 nazwiska tego przy wspomnianym utworze nie znajdujemy [8]). Szereg uwag, które Chybiński umieszcza w swej rozprawie, mógłby odnosić się do techniki i stylu Radomskiego, rzeczowo jednak nie należą one do wyniku badań nad dziełami tego kompozytora.

Rok 1911 przyniósł rozprawę Stanisława Kętrzyńskiego i Henryka Opieńskiego p. t. „Hymn na cześć Krakowa z XV. wieku — Mikołaj z Radomia" [9]). W pracy tej Opieński ogłosił wraz z podobizną jednej stronnicy rkp. 52 [10]) transkrypcję pierwszej części utworu „*Cracovia civitas*", wpisanego anonimowo w tymże rkp. i hipotetycznie uznał Radomskiego za autora muzyki z tym tekstem. Kętrzyński zaś podał tekst słowny tego utworu i szereg archiwalnych zapisków z XV. wieku, odnoszących się do różnych Mikołajów z Radomia, żyjących w tym wieku, lecz bez możności stwierdzenia, która z nich mogłaby bezprzecznie odnosić się do kompozytora. Uznając rok **1426** za datę powstania muzyki tego utworu, a Mikołaja z Radomia za jej kompozytora, określili tem samem czas, w którym mógł tworzyć Radomski.

Kolejno i obszerniej zajmuje się rękopisem 52 i dziełami Radomskiego w swych pracach Zdzisław Jachimecki [11]). W pracy o muzyce na dworze Wł. Jagiełły podaje ten autor ogólny opis rkp. 52 i początki utworów w nim zawartych (niezawsze w poprawnej transkrypcji) i wypowiada pogląd, według którego muzyka tego rękopisu ma związek z ówczesną „ars nova" we Włoszech, ustala też daty pewnych utworów, wskazując w ślad za Kętrzyńskim i Opieńskim (p. wyżej) na trzecie dziesięciolecie XV. wieku jako na czas twórczości Radomskiego. W innych pracach podaje podobizny niektórych stron rkp. 52 i wypowiada luźne uwagi o technice i stylu tegoż kompozytora. Szczegółowiej zajmuje się w osobnym artykule utworem Radomskiego, nie posiadającym tekstu [12]). Prace tego autora zajmą nas później.

W r. 1929 ukazało się drugie wydanie pracy Henryka Opieńskiego p. t. La musique polonaise [13]), w której autor korzysta z dotychczasowych badań nad rkp. 52 i dziełami Radomskiego. — Z innych autorów polskich wspominają o Radomskim: Tadeusz Joteyko [14]), H. Opieński [15]) i Józef Reiss [16]).

Wymienieni dotychczas polscy autorowie opierali się wyłącznie na rkp. 52 Bibl. Ord. hr. Krasińskich. Autorka niniejszej pracy miała możność poznania w r. 1928 jeszcze drugiego rękopisu z utworami Radomskiego: mowa tu o rękopisie, który w Bibljotece ces. w Petersburgu posiadał sygnaturę „F. Lat. I. 378", a który obecnie, po rewindykacji, znajduje się w Bibljotece Uniwers. w Warszawie.

Na podstawie tego rękopisu stwierdziła autorka po raz pierwszy (1930), że Mikołaj z Radomia był już w XV. wieku nazywany Mikołajem Radomskim; rękopisem tym zaś zajęła się w osobnej pracy [17]).

Bliższych i zupełnie pewnych szczegółów biograficznych

dotyczących Mikolaja Radomskiego dotychczas nie znamy. Kętrzyński i Opieński wypowiedzieli pogląd, który i dziś jeszcze nie mógłby ulec zasadniczej zmianie: „Kim był Mikołaj z Radomia, kiedy się urodził lub umarł, jakie były losy jego życia, są (to) kwestje nam zupełnie zakryte, zaledwie parę drobnych promyków światła objaśnia nam nieco postać Mikołaja, piszącego się „de Radom", Radomczyk, zapewne mieszczańskiego pochodzenia" [18]).

Przypisując autorstwo muzyki hymnu „Cracovia civitas" Mikołajowi Radomskiemu, jakkolwiek hymn ten jest w dwóch rękopisach zanotowany bez nazwiska kompozytora tego utworu, podają datę **1426** jako rok powstania hymnu, a więc jako datę z życia Radomskiego.

Obydwaj historycy wskazują też na inne daty, pod któremi akta uniwersytetu krakowskiego zanotowały nazwisko „Nicolaus de Radom" [19]). Za mało prawdopodobne uznamy, iż daty 1456 i 1459 mogłyby odnosić się do kompozytora jako wpisującego się na tenże uniwersytet lub opuszczającego go ze stopniem akademickim. Natomiast nie wykluczamy iż daty **1420** i **1426** odnoszące się do „Nicolaus Andree de Radom" i „Nicolaus Johannis de Radom" mogłyby dotyczyć kompozytora, ponieważ są znane inne daty (utworów), wskazujące na to, że Radomski istotnie tworzył w dwudziestych latach tego wieku. Nie wykluczając możliwości, że jeden z tych dwóch Mikołajów z Radomia był kompozytorem, nie możemy jednakże przyjąć „wszelkiego prawdopodobieństwa".

Tekst utworu „Hystorigraphi", dotyczący roku **1426**, wspomina o Krakowie, rodzie królewskim, królu Władysławie Jagielle, królowej Zofji i królewiczu Kazimierzu. Można zatem przypuścić, że Radomski przebywał wówczas w Krakowie i najprawdopodobniej pozostawał w jakichś stosunkach ze sferami mającemi styczność z dworem królewskim. W sferach tych osobistością główną był zapewne Stanisław Ciołek, autor tekstu „Hystorigraphi". Wydane dotychczas rachunki dworu królewskiego nie wymieniają jednak Mikołaja Radomskiego; podobnie brak wzmianki o nim w aktach kapituły katedralnej krakowskiej [20]).

Nie zwrócono w nowszych pracach uwagi na notatkę, wydaną z „Acta offic. consist. Crac. 4 (Obligationes)" przez Jana Ptaśnika w „Cracovia artificum, 1300—1500", gdzie pod datą 15 października 1422 r. jest wspomniany: Nicolaus clavicymbalista domine regine Polonie [21]). Mowa tu jest o królowej Zofji, wymienionej w „Hystorigraphi". Być może iż jej klawicymbalistą był właśnie Mikołaj Radomski, trudno bowiem byłoby przypuścić iż nadworny muzyk królowej nie był artystą wybitnym, jednakże poza hipotezę trudno byłoby wyjść w tym stanie źródła tu cytowanego.

Na tem kończą się wiadomości dotyczące biografji Mikołaja Radomskiego. Wszystkie pochodzą z trzeciego dziesięciolecia XV. wieku. Że jednakże trudno byłoby przypuścić iż twórczość jego nie wykroczyła poza ten okres, to uzasadni analiza kompozycyj, w szczególności „Magnificat".

Kilka słów należy jeszcze poświęcić obcej literaturze muzykologicznej wspominającej o Mikołaju Radomskim. Znajdujemy o nim wzmianki w niektórych pracach Hugona Riemanna [22]) i Johannesa Wolfa [23]) oraz Henryka Besselera [24]). Najobszerniej zajmuje się nim Fryderyk Ludwig w kilku pracach [25]), nie mając jednak do rozpo-

rządzenia wszystkich dzieł Radomskiego. W „Die mehrstimmige Messe des XIV. Jahrhunderts“ podaje bardzo krótką charakterystykę formy i stylu dwóch dzieł Radomskiego i stwierdza, że „Nikolaus selbst zeigt sich... mit der fortschrittlichsten Technik vertraut“. Żaden jednak z wymienionych badaczy nie znał w całości rękopisu 52 i 378. Ten ostani był znany jedynie paleografowi francuskiemu Jean Baptiste Thibaut ok. r. 1912[26]), lecz tylko ze strony paleograficznej.

Niniejsza praca jest wynikiem badań jej autorki nad dziełami Mikołaja Radomskiego, zawartemi we wspomnianych dwóch rękopisach i przekazanemi w nich bądź pod nazwiskiem tego kompozytora bądź też anonimowo, lecz ze względów stylistycznych uznanemi przez nią za jego dzieła, co znajduje swe uzasadnienie w dalszym ciągu tej pracy.

Ponieważ w niniejszej pracy nie zajmuję się całą zawartością obydwóch rękopisów, lecz tylko dziełami Mikołaja Radomskiego, przeto pomijam tu kwestje ich cech archiwalno-paleograficznych, które zresztą omówiłam odnośnie do rkp. 378 w osobnej pracy[27]).

1. Nazwisko kompozytora. — W rkp. 52 jest nasz kompozytor nazywany po łacinie „Nicolaus de Radom“, natomiast w rkp. 378 występuje jego nazwisko w wersji polskiej w zwrotach: „*Slowye Mycolayowo (Micolayowo) Radomskego*“, wobec czego należy tu uznać że skoro już w XV. wieku przyjmowano polskie brzmienie jego nazwiska, to nic nie stoi na przeszkodzie, aby brzmienie to nadal zachować, jako właściwe, *polskie.*

2. Utwory M. Radomskiego. — Zajmować się tu będę utworami przekazanemi w rkp. 52 i 378 wyłącznie pod nazwiskiem Radomskiego, nie wchodząc narazie w kwestję, czy niektóre inne, anonimowo w nich wpisane utwory nie należałoby uznać za pochodzące od niego. Wyjątek czynię tylko dla jednej kompozycji ze względu na jej najzupełniej jawną przynależność do innej, mającej podane nazwisko Radomskiego. Wyjątek ten uzasadnię w dalszym przebiegu niniejszej pracy. W ten sposób przedmiotem mych rozważań jest dziewięć kompozycyj Radomskiego:

1. Hystorigraphi aciem,	rkp.	52,	k.	174^v —	175^r.
2. Magnificat anima mea,	„	52,	k.	182^r —	183^v.
3. Utwór bez tekstu,	„	52,	k.	185^v.	
4. Et in terra pax,	„	52,	k.	187^v —	189^r.
5. Patrem omnipotentem,	„	52,	k.	189^v —	191^r.
6. Et in terra pax,	„	52,	k.	200^v —	201^r
(anonimowo wpisany też w	„	378,	k.	23^v —	24^r).
7. Patrem omnipotentem,	„	378,	k.	4^v —	6^r,
8. Et in terra pax,	„	378,	k.	22^v —	23^r.
9. Patrem omnipotentem,	„	52,	k.	201^v —	202^r.

W rkp. 52 nazwiska kompozytorów są umieszczane z reguły przed odnośnemi utworami. Napis więc „O(pus) N(icolai) de Radom“ umieszczony u dołu karty 201^r po „Et in terra pax“, a przed „Patrem omnipotentem“, odnosi się zatem do tego ostatniego, rozpoczynającego się od góry na k. 201^v. Na formalną i stylistyczną przynależność obydwóch utworów wskazuję w dalszym przebiegu niniejszej pracy. Wymieniony pod 9. utwór uznaję za dzieło Radomskiego ze względu

jego związek z poprzedzającym go „Et in terra pax" w tym samym rękopisie (52.) na karcie 200^{v}—201^{r}.

Dla łatwiejszego przeglądu i dla uniknięcia ustawicznego cytowania kart rękopisu grupuję i oznaczam powyższe utwory następująco:

1. Et in terra I. (rkp. 52, k, 187^{v} — 189^{r}).
2. Et in terra II. (rkp. 52, k 200^{v} — 201^{r} i rkp. 378, k. 23^{v} — 24^{r}).
3. Et in terra III. (rkp. 378, k. 22^{v} — 23^{r}).
4. Patrem I. (rkp. 52, k. 189^{v} — 191^{r}).
5. Patrem II. (rkp. 52. k. 201^{v} — 202^{r}).
6. Patrem III. (rkp. 378, k. 4^{v} — 6^{r}).
7. Magnificat (rkp. 52, k. 182^{r} — 183^{v}).
8. Hystorigraphi (rkp. 52, k. 174^{v} — 175^{r}).
9. Utwór bez tekstu (rkp. 52, k. 185^{v}).

3. Teksty i napisy. — Wszystkie teksty mszalnych utworów Radomskiego są zgodne z tekstami ustalonemi [28]. Wskazuję dla dokładności na kilka odmian i myłek kopisty. W „Et in terra I." po słowach „tu solus altissimus" a przed „Cum sancto spiritu" znajduje się farcitura „Maria tripartitum clangimus tis". W „Et in terra III." między „Jesu Christe" a „Domine Deus" dodano w górnym głosie „altissime", natomiast opuszczono „Tu solus altissimus". W „Patrem I." po słowach „in unum Dominum" dodano „nostrum" wbrew przyjętemu tekstowi; dotyczy to wszystkich głosów. W „Patrem III." w górnym głosie opuścił kopista słowo „Crucifixus". — Tekst w „Magnificat" nie zawiera wprawdzie żadnych odstępstw, jednakże nie zawiera dokończenia małej doksologji [29]. — Tekst „Hystorigraphi" wydał po raz pierwszy Z. Jachimecki [30], natomiast poprawne ze stanowiska filologicznego wydanie uskutecznił dr. Dziech [31]. Wobec tego nie podaję tu tego tekstu, ograniczając się jedynie do uwagi, że obydwaj wydawcy przyjęli jako datę powstania tego tekstu rok **1426**. Jest to zarazem jedyna objektywna data, którą można przyjąć dla tekstu w dziele pod nazwiskiem Radomskiego przekazanem.

W utworach Radomskiego są teksty wpisane albo we wszystkich głosach albo tylko w górnym. Pierwszy przypadek zachodzi w „Et in terra I." i w „Patrem I.", drugi zaś dotyczy reszty utworów, z wyjątkiem jednego, który wcale tekstu nie posiada. Przyjmuję, że utwór ten, oznaczony w wyżej podanym, ugrupowanym spisie dzieł Radomskiego pod nrem 9., nie jest utworem instrumentalnym, że zatem brak tekstu w nim nie wynika z rodzaju kompozycji, lecz z winy kopisty. Sprawa ta zajmie nas w osobnym rozdziale tej pracy. Później również będzie mowa o ugrupowaniach tekstów w obrębie poszczególnych kompozycyj.

Obok imienia i nazwiska kompozytora i obok tekstów znajdujemy jeszcze napisy odnoszące się do głosów, części utworów, kadencyj i techniki kompozytorskiej. Głos górny jest kilkakrotnie nazwany „discantus", niekiedy z dodaniem nazwy części mszy („Amen discantus", rkp. 378. k. 5^{v}, 22^{v}). W każdym utworze jest wyszczególniona nazwa „Tenor" i „Contratenor" [32], z dodanemi wskazówkami ich przynależności, a więc: „tenor huius (sc. partis)", „tenor primae,... secundae,... tertiae partis", „Amen tenoris"; to samo dotyczy kontratenoru. W utworach mających po dwie kadencje na końcu tego samego ustępu znajdujemy przy drugiej kadencji napis „clausula" (rkp. 52, k. 185^{v}). W „Magnificat", stosują-

cem technikę fauxbourdonu, umieszczony jest w miejsce 3. głosu napis „per bordunum" (rkp. 52, k. 182r i 183r), zaś na marginesach obok tego napis: „quem incipe in quinta et fiet contratenor".

4. Notacja. — Utwory Radomskiego nie odbiegają w notacji pod żadnym względem od wielu współczesnych zabytków, posługujących się notacją staromensuralną francuską, bez śladów notacji włoskiej. Znaki nut są czarne, począwszy od maximy (rkp. 378) do seminimy, która jednak zachodzi bardzo rzadko (rkp. 378). Ligatury w różnych postaciach (od 2—9 nut) przeważają znacznie w głosach niższych. Nuty czerwone, jako pełne i puste, wypełniają 1—4 taktów. Nie występują one stosunkowo często. W „Hystorigraphi" jest użyty „color" dla zaznaczenia różnych w stosunku do siebie rytmów w poszczególnych głosach (czynnik pochodzenia francuskiego). Z innych właściwości mensuralnych zauważamy zastosowanie „punctum divisionis", „p. augmentationis", „p. syncopationis", oraz „altoratio", „syncopatio", „imperfectio a parte ante lub post". Z diez pojawia się bemol jako znak przykluczowy, stosowany tylko w niższych głosach zgodnie z ówczesną praktyką („Hystorigraphi", utwór bez tekstu, i „Quoniam Tu" w „Et in terra I."). Krzyżyk zjawia się dwukrotnie, i to w rkp. 52 (k. 185v i 188v), jako znak kasujący przykluczowe „b rotundum" i jako znak dla subsemitonium modi przy nucie *f*. Kilkakrotnie zachodzą fermaty w formie „cardinalis" nad wartościami longi, we wszystkich głosach równocześnie.

W żadnym z utworów Radomskiego nie znajdujemy osobnych znaków wskazujących rodzaj tempus i prolatio. Wskazuje na ich rodzaj tylko ugrupowanie i wzajemny stosunek nut większej i mniejszej wartości, jako jedyne kryterjum. Na tej podstawie określamy tempus i prolatio w utworach Radomskiego następująco:

1. Tempus imperfectum, prolatio minor: Hystorigraphi.
2. „ „ , „ utwór bez tekstu.
3. Tempus imperfectum, prolatio maior: Et in terra I.
4. „ „ „ „ Patrem I.
5. „ „ „ „ Patrem II.
6. „ „ „ „ Et in terra III.
7. „ „ „ „ Patrem III.
8. Tempus perfectum, prolatio minor: Magnificat.
9. „ „ „ maior: Et in terra II.

Klucze **c** w utworach Radomskiego znajdują jedyne zastosowanie i tworzą następujące kombinacje [33]), wynikające z trzygłosowości wszystkich dzieł zachowanych pod jego nazwiskiem, i pojemności poszczególnych głosów:

SAA (w 5 utworach: Hystorigraphi, utw. bez tekstu, Patrem II, Et in terra III, Patrem III).
MTT (w 2 utworach: Et in terra I i Patrem I).
SMA (w 1 utworze: Et in terra II).
STT (w 1 utworze: Magnificat).

Wreszcie zauważyć należy, że w dziełach Radomskiego nie znajdujemy znaków powtórzenia. Custos ma kształt minimy z haczykiem w górze lub w górze i w dole, zgodnie z praktyką I. ćwierci XV wieku [34]).

UWAGI.

[1]) Paris, 1857, str. 424.
[2]) Paryż, 1874, str. 258.
[3]) Muzyka figuralna w kościołach polskich, Poznań, 1887, str. 41.
[4]) Surzyński, Najnowsze prace w dziedzinie historji muzyki polskiej, w „Księdze pamiątkowej obchodu 100. rocznicy urodzin Fr. Chopina", Lwów, 1913, str. 120.
[5]) Lwów, 1907, str. 40—41.
[6]) Kraków, 1909, str. 6—12.
[7]) Kopja ta znajduje się w dziale rękopisów biblioteki Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu J. K. we Lwowie.
[8]) Karta 191—192.
[9]) Kwartalnik muzyczny, Warszawa, 1911, rok I zeszyt I, str. 5—8 i zeszyt II, str. 115—121.
[10]) Karta 173.
[11]) Rozwój kultury muzycznej w Polsce, Kraków, 1914; Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły, Kraków, 1915; Historja muzyki polskiej, Warszawa, 1920; Muzyka polska, część pierwsza, Epoka Piastów i Jagiellonów, odbitka z 23. i 24. zeszytu publikacji zbiorowej „Polska, jej dzieje i kultura", Warszawa, 1928—1929 (por. dokładne omówienie tej pracy przez A. Chybińskiego w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa, 1930, zeszyt IX, str. 75—82, 1931, zeszyt X—XI, str. 328—335 i zeszyt XII—XIII, str. 463—466).
[12]) „Czy średniowieczny kompozytor polski, Mikołaj z Radomia, napisał symfonję w trzech częściach?" w „Kurjerze literacko-naukowym", dodatku do nru 111 „Il. Kurjera Codz." z dn. 21 kwietnia 1935 r.
[13]) Paryż, 1929 (I. wyd. 1919), str. 40—41.
[14]) Dzieje muzyki polskiej i powszechnej, Warszawa, 1910, str. 41—42.
[15]) Dzieje muzyki powszechnej w zarysie, Warszawa, 1922, str. 52.
[16]) Historja muzyki, wyd. 3., Warszawa s. a., str. 121—122.
[17]) Nowe źródło do historji muzyki średniowiecznej w Polsce, w „Księdze pamiątkowej ku czci Profesora Dr. Adolfa Chybińskiego", Kraków, 1930 (odbitka).
[18]) Kwartalnik muzyczny, 1911, z. 2, str. 115.
[19]) Tamże, str. 120 i n.
[20]) Według pryw. informacji Prof. A. Chybińskiego.
[21]) „Cracovia artificum 1300—1500", Kraków, 1917, str. 66 (227).
[22]) Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Lipsk, 1914, str. 112 i Musiklexikon, wyd. 10., Lipsk 1922, str. 1029 i wyd. 11., Berlin, 1929, str. 1460.
[23]) Handbuch der Notationskunde, t. I, Lipsk, 1913, str. 353.
[24]) Studien zur Musik des Mittelalters, I., w „Archiv für Musikwissenschaft", Lipsk, 1925, Jg. VII, str. 234.
[25]) Die Quellen der Motette ältesten Stils, w „Archiv für Musikwissenschaft", Lipsk, 1923, Jg. V, str. 219—220; Die mehrstimmige Messe des XIV. Jahrhunderts, w „Archiv f. Mus. Wiss.", Jg. VII., str. 430; Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, II Bd., Einleitung, str. 34 a, w „Publikationen Älterer Musik", III Jg., I. Teil, Lipsk 1928.
[26]) La notation musicale. Conference de Petersbourg (1912).
[27]) Nowe źródło do historji muzyki średniowiecznej w Polsce, odbitka, str. 4—17.
[28]) Liber usualis missae, Romae - Tornaci, s. a., str. 2 i 3.
[29]) Liber usualis missae, j. w., str. 268.
[30]) Muzyka na dworze kr. Wł. Jagiełły, str. 7.
[31]) W pracy T. Tyca „Z dziejów kultury średniowiecznej w Polsce", I, Poznań, 1925, str. 68.
[32]) W dalszym ciągu pracy posługiwać się będę skrótami: **D** (discantus), **T** (tenor) i **CT** (contratenor).
[33]) Posługuję się następującemi skrótami: **S**, klucz sopranowy; **M**, kl. mezzosopranowy, **A**. kl. altowy, **T**. kl. tenorowy.
[34]) W opisie paleograficznym posługiwałam się dotyczącemi notacji mensuralnej dziełami H. Riemanna, J. Wolfa i H. Ehrmanna.

Mgr. Jan Józef Dunicz, st. asyst. Uniw. (Lwów).

Do biografji Mikołaja Zieleńskiego.

W pracy swej „O dwunastogłosowym Magnificat Mikołaja Zieleńskiego (ok. 1611)", ogłoszonej w wydanym w marcu 1935 roku I. tomie „Polskiego Rocznika Muzykologicznego", wypowiedziała dr. Marja Szczepańska pogląd, według którego M. Zieleński nie był — jak ogólnie dotychczas sądzono — kapelmistrzem i organistą arcybiskupiej katedry w Gnieźnie, lecz działał w tym charakterze na dworze prymasa Wojciecha Baranowskiego (równocześnie arcybiskupa gnieźnieńskiego, 1608—1615), który rezydował stale na zamku prymasów w Łowiczu.

Pogląd ten okazał się słusznym, jak udowodniły poszukiwania moje w Archiwum Konsystorza Archidjecezji Warszawskiej, przeprowadzone z końcem kwietnia i początkiem maja r. 1935. W aktach „Działu prymasów", w tomie 28. (1609—1616), mogłem odkryć szereg szczegółów, odnoszących się do roku **1611**, w którym ukazały się w Wenecji u Jakóba Vincenti słynne „Offertoria et Communiones" M. Zieleńskiego, z przedmową z marca tegoż roku („Venetijs Kalend. Martij 1611"), podpisaną przez Mikołaja Zieleńskiego („Nicolaus Zielenski"). Że podane tu szczegóły odnoszą się do kompozytora, kapelmistrza i organisty Mikołaja Zieleńskiego, a nie do innej osoby, mającej to samo imię i to samo nazwisko, dowodzi dodane przy jego nazwisku w cytowanych aktach określenie: „organarius magisterque capellae nostrae" (t. j. prymasa). Miejscem sporządzenia aktów jest Łowicz, jak dowodzi w nagłówkach tych aktów umieszczony napis: „in Castro Lovicensi", t. j. na zamku (prymasa) w Łowiczu. Dotyczą bowiem te akty procesu, w którym Zieleński był stroną pozywającą, a który odbywał się przed sądem arcybiskupim, mającym swą siedzibę na zamku prymasa, a więc tam, gdzie działał kapelmistrz „capellae nostrae". Dalsze jeszcze szczegóły wskażą na stały a przynajmniej ówczesny pobyt Zieleńskiego w Łowiczu.

Jakkolwiek cytowane akty dotyczą tylko jednej sprawy, t. j. procesu wszczętego przez M. Zieleńskiego, to jednak rzucają one nowe światło na szereg innych kwestyj, przynosząc niewielką wprawdzie, ale ważną garść wiadomości do biografji Zieleńskiego, dotychczas nieznanej, poza jednym wyżej podanym szczegółem. Prostują one przytem pewne błędne przypuszczenia treści biograficznej.

W aktach tych zwraca uwagę pisownia nazwiska Zieleńskiego. Kilkakrotnie czytamy: „Zieliński" i „Zielyński". Trudno narazie jest rozstrzygnąć, czy nasz kompozytor zwał się „Zieleński", jak czytamy na druku weneckim z r. 1611, na podstawie którego Starowolski nazywał go „Zelenscius" w swej „Hekatontas" [1]), czy Zieliński, jak go piszą akta łowickie. Rozstrzygnąć tę kwestję definitywnie mogłoby tylko odnalezienie autograficznego podpisu kompozytora.

Pochodził Zieleński z rodu prawdopodobnie mieszczańskiego, ponieważ cytowane łowickie akty tytułują go „egregius", a jego procesowych przeciwników „nobiles".

Dowiadujemy się również z cytowanych aktów, że w r. 1611 był już Zieleński ożeniony z Anną Feterowną (tak jest to nazwisko pisane), oczywiście również mieszczanką (akty tytułują ją: „honesta"). Być może iż Zieleński posiadał wówczas już potomstwo, jakby wynikało z jednego z aktów, gdzie czytamy passus: „...egregium Nicolaum Zielyński et praenominatam coniugem eius eorundemque coniugum successores", jakkolwiek słowo „successores" nie musi odnosić się do potomstwa.

Z cytowanych wyżej aktów dowiadujemy się następnie, że Zieleńscy otrzymali od prymasa Baranowskiego przywilej, mocą którego jako „donatarii" prymasa byli właścicielami młyna zwanego Rudnik i wójtowstwa we wsi Bocheń, leżącej „in Clave Lovicensi" [2]). Bywa też Zieleński nazywany wprost „advocatus in Bocheń". W tej sprawie prowadzili Zieleńscy proces z poprzednimi właścicielami młyna i wójtowstwa, zakończony ugodą. Sprawa ta narazie jest obojętna.

Ważniejszą bowiem jest ze względu na datę wydania „Offertoria et Communiones" i datę przedmowy do nich — data procesu, o którym właśnie była mowa. Przedmowa „Offertoriów" brzmi, jak już wyżej wspomniałem: „Venetijs Kalend. Martij 1611", czyli: 1 marca roku 1611. Z przedmowy tej, pisanej przez Zieleńskiego, ale nie przez niego datowanej, wysnuto wniosek, że „Zieleński pisał przedmowę do swojego wydawnictwa w Wenecji w marcu 1611-go roku" [3]). Nie posiadamy ani jednego dowodu na to, że Zieleński kiedykolwiek w Wenecji przebywał. Posiadamy natomiast dowód, że nie tylko nie bawił tam 1. marca, ale wogóle w tym miesiącu r. 1611 Polski nie opuszczał, będąc zajęty procesem, który wymagał dwóch sesyj sądu na zamku w Łowiczu. Jedna sesja odbyła się 28 lutego i 1 marca („feria secunda post Dominicam Reminiscere Quadragesimae proxima et mediata cum continuatione diei proxime et immediate sequentis"), druga zaś 14. kwietnia („feria secunda in crastino Dominicae in Albis Conductus Paschae") [4]). Na sesjach tych nie byli Zieleńscy zastępowani, lecz stawili się do sądu osobiście, jak to akty procesu stwierdzają wyraźnie słowami: „comparentes personaliter", „in praesentia partium utriusque". Przedmowę zatem do „Offertoria et Communiones" datował w Wenecji nie Zieleński, lecz jego wydawca wzgl. drukarz, Jakób Vincenti, co według ówczesnych zwyczajów było zrozumiałe i nie wymagało obecności kompozytora [5]).

Wszystkie dotychczasowe materjały biograficzne, pochodzące z r. 1611 wyłącznie, są pozytywnym dowodem bardzo życzliwego stosunku prymasa Wojciecha Baranowskiego do Zieleńskiego i jego rodziny. Nie tylko bowiem w tymże roku poniósł prymas koszty

wydania „Offertoriów“ i „Communiones“ w Wenecji [6]), ale obdarzył ponadto swego kapelmistrza i organistę dochodami z młyna i z wójtowstwa wsi Bocheń, leżącej nad Bzurą w pobliżu Łowicza. Można przypuścić, że nie było to jedyne źródło dochodów Zieleńskiego na dworze łowickim. Ponieważ zaś, jak czytamy w przedmowie do „Offertoriów“, prymas Baranowski bezpośrednio interesował się jego twórczością („Tu enim ut ego huic me accingerem operi imperasti“), przeto można przypuścić, że Zieleński czuł się dobrze w artystycznej atmosferze Łowicza, w pobliżu Warszawy, gdzie w kapeli królewskiej wenecki styl, w muzyce polskiej przez niego głównie reprezentowany, miał swych przedstawicieli w osobach kapelmistrza król. Asprilia Pacelli'ego (od r. 1603) i Vincenza Gigli-Liliusa. W jakim stosunku pozostawał do nich Zieleński i czy koniecznie swe studja muzyczne musiał odbywać w Wenecji, i to aż u samego Giovanniego Gabrieli'ego, tem zajmę się w innej pracy, gdzie będę miał możność wydania in extenso odpowiednich materjałów do biografji Zieleńskiego.

UWAGI.

[1]) Francoforti 1625, LVI.

[2]) Por. także Słownik geograficzny Królestwa Polskiego, Warszawa 1880, tom I, str. 268 a.

[3]) Z. Jachimecki, Muzyka polska od r. 1572 do roku 1795, w wydawnictwie „Polska, jej dzieje i kultura“, zeszyt 49/50, str. 541 a.

[4]) T. Wierzbowski, Vademecum. Wydanie drugie. Lwów-Warszawa 1926.

[5]) Włoski kompozytor Horatio Vecchi datuje w Wenecji przedmowę do swych 6-głosowych „Canzonette“ z r. 1587, jakkolwiek był wówczas w Wenecji nieobecny (por. Johannes Hol: Horatio Vecchi als weltlicher Komponist, Basel 1917, str. 59).

[6]) „Offertoria“ i „Communiones“ posiadała w wieku XVII bibljoteka muzyczna dworu książęco-biskupiego we Freising w Bawarji (por. K. G. Fellerer, Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrh., w „Archiv für Musikwissenschaft“, VI, 1924 ,str. 482). Partycję posiada bibljoteka Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, głosy zaś Bibljoteka Miejska we Wrocławiu. Ponadto „Cantus“ znajduje się w Bibljotece Jagiellońskiej w Krakowie (por. J. Reiss, Książki o muzyce od XV do XVII wieku w Bibl. Jagiell., część II, Kraków 1934, str. 28 i 30), „Altus“ zaś posiada Bibljoteka Baworowskich we Lwowie.

X. Prof. Dr. Hieronim Feicht (Kraków).

Do biografji G. G. Gorczyckiego.

W monografji poświęconej Grzegorzowi Gerwazemu Gorczyckiemu przez A. Chybińskiego znajdujemy na str. 6 następujące zdania „Jest rzeczą zrozumiałą, że kapłan - muzyk Gorczycki odbył studja teologiczne i muzyczne — nie wiemy, gdzie i pod czyim kierunkiem", na str. 7 zaś czytamy, że „do roku 1694 nie posiadamy żadnych wiadomości o Gorczyckim". Jestem w możności wskazać na źródła, które dadzą odpowiedzi na te wątpliwości. Już w r. 1910 ukazała się praca, która mogłaby powiększyć wiadomości o Gorczyckim, która jednakże monografowi znakomitego kompozytora nie była znana choćby z tego powodu, że nie możnaby przypuścić z jej tytułu i treści, iż zawierać będzie informacje o Gorczyckim. Jest to monografja X. Stanisława Wysockiego, p. t. „Seminarjum zamkowe w Krakowie, jego dzieje i ustrój", Lwów, 1910, gdzie na str. 139 w przypisku 3 czytamy:

„Że księża Misjonarze, o ile od nich to zależało, nie puszczali na posady seminarzystów niedostatecznie jeszcze przygotowanych, dowodzi choćby porównanie dwóch notatek, jednej o Witkowskim (por. wyżej), bawiącym na Zamku od 15 października 1690 r. do końca przynajmniej 1691 r., drugiej o Gorczyckim, seminarzyście, od 10 listopada 1691 r. do czasu wielkanocnego 1692 r. O pierwszym czytamy, że opuścił zakład ante maturitatem, o drugim, że dlatego tak prędko poszedł na posadę, że był to „vir sedatus, literatus, artis musicae peritissimus". Na str. 150 w przypisku 1 czytamy: „...Gregorius Gorczycki 10 nov. (1691) susceptus... In Quadragesima anno sequenti creatus presbyter dimissus post Pascha extra Dioecesim pro directione scholae Culmensis cum scitu et consensu tam Rmi Provisoris, quam Rmi Suffraganei ad biennium".

Ponadto w rękopisie Zgromadzenia XX. Misjonarzy w Chełmnie, zatytułowanym „Diarium seu Domus Culmensis Congregationis Missionis connotari caepta anno Christi 1676" znalazłem na str. 26 następujący ustęp:

> „Venit missus a R. D. del Pacy R. D. Gorczycki promotus in Academia Pragensi ex Seminario nostro Cracoviensi per multas instantias vix in gratiam nostram dimissus a Venerabili Capitulo ad instantiam Reverendissimi Dni Suffraganei Cracoviensis ad duos tantum annos, qui et Rethoricam et Poeticam docere aptus et paratus, tandem post mansionem in Domo Nostra nostris sumptibus, et continuis stipendiis Missarum per

aliquot menses detentus usque ad adventum sive reditum Superioris, iam iam meditabitur omnino reverti retrorsum cum videret nec a Collegis Provisoribus, nec a Civibus aliquid fieri in Ordine ad futuras scholas. Adveniente vero Superiore Domus bonis variisque modis animatus resumpsit animum, cum vidit curam et diligentiam nostram urgeri reparationem scholarum et dari sibi opem felicis successus et... (luka!) itaque ad claudendum os loquentium iniqua, et ad plene satisfaciendum votis Civitatis induximus praedictum R. D. Professorem ad acceptandum onus duplicis Scholae Rethorices et Poeseos et ad dirigendam musicam, et ad absolvendas aliquot in hebdomada obligationes ad nostram intentionem et obtulimus eidem pro salario 380 florenos et mensam nostram..." i t. d. (inne zapiski nie odnoszą się do X. Gorczyckiego).

Wynika zatem z tego, że:

1) Data urodzin Gorczyckiego, ustalona przez Chybińskiego w przybliżeniu na r. 1665 zyskuje nowe i silne poparcie; bo przyjmując za punkt wyjścia fakt przyjęcia przez Gorczyckiego święceń kapłańskich w Wielkim Poście 1692 r. i przyjmując za fakt, że Gorczycki liczył wówczas conajmniej ukończone 24 lata (bo o jakiejkolwiek dyspensie od wieku, t. j. biskupiej czy nawet papieskiej, niema u Wysockiego wzmianki), stwierdzamy, że Gorczycki musiał się urodzić najpóźniej w pierwszym kwartale 1668 r., a prawdopodobniej urodził się w r. **1667,** przyczem nie wykluczone są jednakże lata **1666, 1665** lub nawet **1664**; mógł bowiem Gorczycki w chwili święceń przekroczyć już nieznacznie wiek prawnie ustalony dla święceń kapłańskich, bo lata życia od 24—27 są najzwyklejszą w tym wypadku normą.

2) Studja teologiczne pobierał Gorczycki na uniwersytecie w Pradze, w przybliżeniu w latach 1689—1691. W Pradze mógł również odbywać studja muzyczne.

3) W seminarjum duchownem krakowskiem „na Zamku" był od 10 listopada 1691 r. do Wielkiejnocy 1692 r., a więc około pięciu miesięcy, co wobec ukończonych studjów teologicznych wystarczyło według uznania przełożonych do dopuszczenia go do święceń kapłańskich. — Ponieważ Chybiński poza działalnością muzyczną Gorczyckiego kreśli charakterystykę duchową tej „perły kapłaństwa" i wspomina o dziełach miłosierdzia Gorczyckiego, nie od rzeczy będzie wspomnieć, że kierownikiem duchowym Gorczyckiego w seminarjum był X. Wilhelm Desdames, Francuz, jeden z pierwszych współpracowników wielkiego apostoła miłosierdzia św. Wincentego a Paulo, wysłany przez tegoż świętego do Polski i (poza innemi pracami) kierujący w ostatnich latach swego życia seminarjum zamkowem, gdzie zmarł 3. I. 1692 r., właśnie za czasu pobytu Goczyckiego w seminarjum (cfr. Wysocki, op. cit. str. 332).

4) Od wiosny 1692 r. do 1694 r. przebywał Gorczycki w prowadzonej wówczas przez XX. Misjonarzy szkole (akademji) Chełmińskiej, ucząc retoryki i poezji, oraz kierując muzyką, poczem na skutek upłynięcia udzielonego sobie przez własnego biskupa-ordynarjusza urlopu, wrócił do djecezji krakowskiej.

Od tej chwili kreśli monografja Chybińskiego bez luk dalsze jego życie i działalność.

Olcza (pod Zakopanem), w marcu r. 1934.

Dr. Adolf Chybiński, prof. Uniw. (Lwów).

Warszawska tabulatura organowa z XVII w.

Muzyczna kultura polska nie może wykazać się ani jedną drukowaną tabulaturą organową XVI i XVII-XVIII wieku. Polskie tabulatury org. tych wieków są wyłącznie rękopiśmienne. Z przed roku 1600 zachowała się stosunkowo największa ilość polskich tabulatur organowych, i to posiadających bardzo wybitne znaczenie w historji muzyki organowej w Europie środkowej, nie tylko w Polsce. Nie można tego samego — jak dotychczas przynajmniej — powiedzieć o tabulaturach organowych polskich z XVII—XVIII wieku, z których pochodzi kilka mniejszych co do rozmiarów i co do znaczenia zabytków tego rodzaju. Nie może ulegać żadnej wątpliwości, że tabulatur organowych rękopiśmiennych musiało istnieć w Polsce w XVII wieku bardzo wiele, więcej niż w wieku XVI, ponieważ od r. 1600 budowano w Polsce notorycznie wiele, niekiedy nawet bardzo wielkich organów, zatrudniających więc conajmniej taką samą ilość organistów. Nawet średnio lub mniej niż średnio wykształcony organista w małych i wielkich środowiskach muzycznych musiał posiadać conajmniej jedną do użytku kościelnego zastosowaną tabulaturę, a wybitny organista rozporządzał jeszcze większą ich ilością. Wszak właśnie wiek XVII jest wraz z I połową w. XVIII erą bujnego rozwoju muzyki organowej, jej wielu form i wielu nowych środków gry.

Znakomitym zapewne mistrzem w grze organowej i zapewne również w organowej kompozycji był Mikołaj Zieleński (ok. 1611) w Łowiczu na zamku prymasów polskich. Słynnym organistą w Krakowie był uczeń Girolama Frescobaldiego i organista dominikańskiego klasztoru Andrzej Niżankowski (zm. 1655), organistą był królewski kapelmistrz i kompozytor Bartłomiej Pękiel w Warszawie i Krakowie (zm. 1670). Tabulatur organowych z ich posiadania, zawierających może ich kompozycje, dotąd nie odkryto. Że klasztory, i nie tylko one, posiadały conajmniej po kilka tabulatur organowych w tych czasach, dowodzą zapiski archiwalne (inwentarze). I tak np. klasztor cysterski w Mogile pod Krakowem posiadał już przed r. 1656 kilka tabulatur. Wszystkie te nieocenione skarby polskiej kultury muzycznej z jej świetnych czasów zginęły prawdopodobnie bezpowrotnie. Rzeczą jest jasną iż w tej sytuacji każda polska tabulatura organowa, nawet najmniejszych rozmiarów, nawet

fragmentycznie zachowana, z wieku XVII—XVIII, nabiera szczególnej wagi, ponieważ przynajmniej częściowo może odsłonić historyczny obraz ówczesnej organowej kultury polskiej, obraz, który zniszczyły zawieruchy wewnętrzne i wojny, pożary i brak świadomości na punkcie wartości zabytków tej miary i tego znaczenia. Ale niezawsze i historycy muzyki polskiej czasów minionych lub obecnych zdołali ocenić znaczenie tych zabytków. Stało się to odnośnie do tej właśnie tabulatury, którą zajmuję się w niniejszej pracy.

A. Poliński w „Dziejach muzyki polskiej w zarysie" (1907) podaje na str. 145 podobiznę jednej strony rękopisu, zatytułowaną przez niego: „wyjątek z dzieła teoretycznego z XVII wieku". Autor jednakże nie zajmuje się tem „dziełem teoretycznem", którem zresztą ta tabulatura nie jest (poza kilkoma stronami), będąc natomiast zbiorem kompozycyj organowych wzgl. przeznaczonych też dla innych instrumentów klawiaturowych. Ze względu na miejsce jej przechowania nazywam tę tabulaturę „Warszawską tabulaturą organową z XVII wieku (I)", dodając w nawiasach „(I)", ponieważ niewątpliwie w zbiorach warszawskich, stale powiększanych dzięki Działowi Muzycznemu Bibljoteki Narodowej, nie będzie ona w przyszłości jedyną tabulaturą organową tychże zbiorów; dalsze zaś tego rodzaju zabytki będą kolejno rozpatrywane. Wartościowy ten zabytek należał poprzednio do ś. p. A. Polińskiego, który nie pozostawił wiadomości o miejscu, z którego ona pochodzi. Obecnie znajduje się ona w Bibljotece Narodowej. W roku 1924 miałem możność skopjowania tego zabytku.

Rozdział I.

OPIS ZABYTKU.

Tabulatura jest rękopisem bez karty tytułowej (zaginionej), złożonym z 68 kart papierowych, oprawionych niedawno w tekturową okładkę, i posiada format leżący w wymiarach 17 x 20 cm. Paginacja pochodzi od A. Polińskiego, który na pierwszej niepaginowanej stronie umieścił uwagę. „Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, tematy do różnych kompozycyj, pieśni i preludja etc. z XVII—XVIII wieku. Dzieło muzyka polskiego". Objaśnienie to tylko w części odpowiada rzeczywistości, a ponadto dowodzi niezdawania sobie sprawy ze znaczenia tego zabytku, jak również nawet z jego faktycznej treści.

Na str. 2 pierwszej paginowanej karty znajdujemy nazwisko „Malinowski", nie znane z dziejów dawniejszej muzyki polskiej. Nie można narazie stwierdzić, czy odnosi się ono do właściciela rękopisu, czy jego pisarza, czy autora pewnych, może dalszych utworów tej tabulatury, stanowiących ze względu na swą treść drugą część tej tabulatury (p. niżej).

Na str. 26 czytamy napis: „Praeludium Joh. Podbielsky". Jest to jedyne w tej tabulaturze nazwisko kompozytora, a ponieważ jest ono umieszczone tylko przy tym utworze, przeto jest rzeczą jasną, że Joh. Podbielski nie jest autorem wszystkich kompozycyj zawartych w tej tabulaturze, ale nie jest też przesądzoną sprawa, czy niektóre inne przynajmniej utwory nie pochodzą od niego.

Na str. 82 u dołu znajduje się napis niedość w swej drugiej połowie czytelny: „Canzon A. Z." Litera „Z" jest bliźniaczo podobna

do cyfry „2“ ze strony 76 (u dołu). Jednakże w połączeniu z literą „A“ nie daje możności interpretacji „A 2“, t. j. A due (voci), ponieważ wspomniana „canzona“ jest nie 2- lecz 4-głosową. Poliński interpretuje słusznie to połączenie liter jako monogram „A. Z.“, sądząc że odnosi się ono do O. Paulina Adama Zawady, znanego ze „Słownika“ Sowińskiego (str. 426), zakonnika i kantora z klasztoru jasnogórskiego, żyjącego ok. r. 1641. Jest to jednak interpretacja zupełnie dowolna. Nie wiemy wogóle czy O. Zawada był kompozytorem, w szczególności zaś organowym, ani też czy był wogóle organistą. Następnie imię i nazwisko Zawady było dla Polińskiego w tym stanie archiwaljów jakim rozporządzał, jedynem dającem kombinację liter „A. Z.“ Ale i tu możemy wyrazić wątpliwość. Przed literą „A.“ znalazłby się zapewne początek drugiego imienia Zawady, mianowicie: Franciszek („F“ lub „Fr.“), a w każdym razie — według ówczesnych zwyczajów — znak stanu duchownego: „Pater“ (P) lub „Frater (Fr. lub F.), tem bardziej że w tabulaturze znajdujemy pieśń o św. Franciszku. Mógł zapewne pisarz rękopisu przeoczyć te szczegóły (imię drugie i stan Zawady), ale — jak widzimy — wszystkie te szczegóły przemawiają przeciw interpretacji Polińskiego. Posiadamy też z I. i II. połowy XVII wieku i pocz. wieku XVIII imiona i nazwiska muzyków i organistów polskich, do których moglibyśmy odnieść monogram „A. Z.“. W swym zbiorze leksykalnym posiadam kilka takich pozycyj: Albertus Zurkowicz (kantor kielecki, ok. 1681), Adrianus Zywicki (organista franciszkański w Postawach, zm. 1686), Albertus Zawalides (kantor włocławski, zm. 1715), Albericus Zawadzki (kantor mogilski, zm. 1715). Trudno jednak byłoby czynić z tego jakiekolwiek pozbawione dowolności wnioski, tem bardziej że w tabulaturze nie znajdujemy ż a d n e j d a t y a pochodzenie tej tabulatury, jak wogóle wielu zabytków z b. posiadania ś. p. Polińskiego nie jest ani pewne ani jasne. (Brak karty tytułowej tabulatury stanowi dotkliwą stratę).

W związku z kwestją p o c h o d z e n i a i c z a s u p o w s t a n i a tabulatury zatrzymamy się przy nazwisku P o d b i e l s k i e g o, w szczególności zaś przy jego imieniu: „Joh.“, J o h a n n e s. Dotychczasowe badania w zakresie historji muzyki znają czterech Podbielskich [1]): najstarszy z nich ma imię J a k ó b, młodszy (syn jego) ma imię G o t f r y d; istnieje ponadto C h r y s t j a n P., którego synem jest C h r y s t j a n W i l h e l m P. Najstarsza data dotycząca Podbielskich odnosi się do roku **1671**, w którym na poły lub może już zupełnie zniemczony Jakób Podbielski zostaje organistą kurfürsta Fryderyka Wilhelma w Królewcu. Ostatnia data dotycząca Jakóba Podbielskiego przypada na r. **1709**. Kim był w stosunku do niego J a n (Johannes) Podbielski, znany tylko z tabulatury warszawskiej i znikąd więcej? Że obydwaj należeli do tego samego rodu Podbielskich, do tej dynastji muzycznej, która wydała organistów i kompozytorów organowych (fortepianowych), to zdaje się nie ulegać wątpliwości. Trudno tylko określić stosunek pokrewieństwa między Janem i Jakóbem Podbielskimi. Mógł Jan być może starszym bratem Jakóba lub jego stryjem, pozostałym w kraju i nie zniemczonym. I ta właśnie możliwość wydaje mi się najprostsza także ze względu na czas powstania tabulatury, pisanej zapewne około lub niebawem po r. 1650, ale też i uzupełnianej później, lecz nie później niż około lub tuż po r. 1700. Ponadto przekonamy się, że w ta-

bulaturze znajdują się pewne napisy, które zawierają wyrazy polskie, lecz skorrumpowane naleciałościami niemieckiemi, n. p. „disia“ i „disai“ zamiast „dzisia“ (staropols.) lub „dzisiaj“, następnie „Vesołi“ zam. „Wesoły“, „zmartwichwstanie“ zam. „zmartwychwstanie“, „Rozmislaimiż“ zam. „Rozmyślajmyż“, „schemifuza“ (!) zam. „semifuza“. Są to wyrazy zepsute niemczyzną, wskazujące na północne peryferje polskie, sąsiadujące z Prusami Wschodniemi, (dziś jeszcze żyją chłopskie rodziny Podbielskich w okolicach Ostrołęki), może nawet na leżące poza ówczesną prusko-polską granicą ziemie mazurskie. W każdym więc wypadku możemy uznać za pewne, że tabulatura, którą się zajmujemy, zawierająca nazwisko „Podbielskich“, znane w historji muzyki Prus Wschodnich, pochodzi z pogranicza Polski i Prus Wschodnich.

Ze 136 stron rękopisu nie zapisano tylko 9, kilka zaś tylko częściowo. Całość jest pisana nie jedną tylko i tą samą ręką, a przytem w różnych czasach, z różną też starannością. Widoczna jest też pewna celowość w układzie tabulatury: część I zawiera utwory rdzennie organowe, następujące po sobie w sposób, zdradzający dążenie do jakiejś systematyczności (według form muzycznych); część II natomiast, powstała niezależnie od pierwszej i zawiera opracowania (harmonizację) utworów wzgl. melodyj wokalnych, i to wyłącznie religijnych, częściowo nawet liturgicznych (katolickich), uporządkowanych według zewnętrznych cech (kościelny użytek).

Treść tabulatury przedstawia się następująco:

Str. 1: objaśnienia nazwy nut i ich wartości, gamy wznoszące się i opadające, także chromatyczne, znaczone literami.

Str. 2: przykłady taktów nieparzystych („wielka proportia“ i „sesquialtera“) oraz utwór bez nazwy, początku i końca; na początku „De“ jako zakończenie słowa „Vi-de“.

Str. 3: utwór bez nazwy (preludjum), w jednem miejscu „mynor“ i „mai(or)“.

Str. 4—6: Praeludium primi toni.

Str. 10—17: utwór bez nazwy (fuga).

Str. 17—21: niedokończony utwór bez nazwy (toccata lub cappriccio).

Str. 22—23: utwór bez nazwy (preludjum).

Str. 24—26: Capricio (!).

Str. 26—30: Praeludium Joh. Podbielsky.

Str. 30: niezapisana.

Str. 31: niezapisana.

Str. 32—36: Canzon, bez zakończenia.

Str. 37—39: Lectio, bez zakończenia.

Str. 40—41: basso seguente lub b. continuo jakiegoś utworu bez nazwy; napisy: „breve“, „piano“ (dwukrotnie), „allegro“.

Str. 42—45: Toccata 3 toni.

Str. 46: początek utworu bez nazwy (preludjum i fuga?).

Str. 47: niezapisana.

Str. 48: utwór bez nazwy (preludjum), Prelude 3, utwór bez nazwy (preludjum).

Str. 49—50: utwór bez nazwy (toccata lub cappriccio).

Str. 50: utwór bez nazwy (fuga).
Str. 51: 2 utwory bez nazwy (fugi), na boku napis: „litargarium".
Str. 52—53: 2 utwory bez nazwy (fugi).
Str. 53: utwór bez nazwy (fuga).
Str. 54—55: 2 utwory bez nazwy (fugi) i Fuga 9.
Str. 55: utwór bez nazwy (fuga).
Str. 55—56: utwór bez nazwy (fuga).
Str. 56: utwór bez nazwy (fuga).
Str. 56—59: Fuga.
Str. 60—63: utwór bez nazwy i zakończenia (toccata).
Str. 64—65: Canzoni primi toni, oraz szeregi tonów kolejno w pozycjach głosów: Cantus, Contra Bas, Minor Bas, Basus(!) generalis, Alto, Excellens, Tenore.
Str. 66—67: niezapisane.
Str. 68: trzy kadencje, Fantasia 15 i utwór bez nazwy (fantasia 16?).
Str. 69: Fantasia 17 i Tocata (!).
Str. 69—70: Fuga primi toni 2.
Str. 70: utwór bez nazwy (toccata).
Str. 71: Toccata 1.
Str. 71—72: utwór bez nazwy (toccata).
Str. 72: utwór bez nazwy (toccata).
Str. 72—73: Płacz że di sia (zam. „dzisia") duszo wszelka.
Str. 74—75: Introitus, versus.
Str. 75: Perambulum (!) 1.
Str. 76—77: utwór bez nazwy i zakończenia (fuga), perambulum 2., perambulum 3.
Str. 78: utwór bez nazwy i zakończenia (fuga lub fantazja), Perambulum 4, Perambulum na Spiritus S(anctus).
Str. 79: Perambulum na Gloria 1, Perambulum 2, Perambulum (3).
Str. 80: Perambulum na Alleluia.
Str. 81—80 (!): (Perambulum) na Sanctus.
Str. 81—83: Perambulum.
Str. 82(!)—83: Perambulum na Benedictus.
Str. 82(!)—85—84 (!): Canzon A. Z.
Str. 88: niezapisana.
Str. 86—87—86 (!): utwór bez nazwy (fuga).
Str. 89: dokończenie 3 utworów rozpoczętych na str. 125.
Str. 90: Narodzał (!) sie Syn Boży.
Str. 91: Angelus pastoribus.
Str. 92: Jesu dulcis.
Str. 93—92(!)—93: Twoia cesć (!), chwała.
Str. 93—92(!)—95: Zdrowaś bondz Maria.
Str. 94: cantus firmi z tekstami Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison.
Str. 95: Po upadku.
Str. 96: Urzond Zbawi(ciela).
Str. 97—102: Patrem Wielkanocne.
Str. 103—105: Vesołi (!) nam dzień nastał.
Str. 106—112: Patrem.
Str. 112—113: Surrexit Dominus, oraz utwór bez tekstu.
Str. 114: Surrexit Christus hodie.

Str. 115: Przez Twoie ś. zmartwichwstanie.
Str. 116: Grates non (!) comnes (!) (zam. nunc omnes).
Str. 117: Huic oportet.
Str. 117—119: Veni Creatur (!) Spiritus.
Str. 118—119: P(ieśń) o S(więtym) Francisku (!): W imię Oyca.
Str. 120—121: Omnium Sanctorum pia iuvamina.
Str. 122—123: niezapisane.
Str. 124: Krzyżu Swięty.
Str. 125: początki 3 utworów dokończonych na str. 89 (!): Puer nobis natus, Nużeśmi (!) chrzesciani (!), Puer natus in Betleiem (!).
Str. 126—127: niezapisane.
Str. 128—129—128 (!): Płacz disai (zam. „dzisiaj").
Str. 130—131: Płacz disai (!), Stabat Mater.
Str. 132—133: Rozmislaimiż (!) dziś, Dai nam Christe wspomo(żenie), O duszo wszelka nabożna.
Str. 134: dwa Stabat Mater.
Str. 135: Płaczy dzisia.
Str. 136: Płaczy dzisia.

Z powyższego spisu widzimy, że tabulatura jest zbiorem dość obfitym, choć nieobszernym. Pominąwszy bowiem przykłady dydaktyczne (str. 1 i część str. 2, 64, 65, 68), nieopracowane cantus firmi (str. 94) oraz bas cyfrowany jakiegoś niewpisanego do tabulatury utworu i nie mającego z nią jasnego związku (str. 40—41), stwierdzamy, że na treść tabulatury składają się 93 utwory, zarówno organowe, jak i będące tylko harmonizacją (niezawsze równej wartości) melodyj wokalnych. Ilościowo przeważają utwory już z racji swego pochodzenia czysto instrumentalne: jest ich **58.** Resztę stanowi **35** opracowań melodyj lub utworów wokalnych. Z kompozycyj instrumentalnych, ośm nie posiada zakończenia lub początku, albo też początku i zakończenia, co dowodzi, że szereg kartek tego zabytku zaginął. Biorąc pod uwagę fakt, że fantazja na str. 68 ma porządkową liczbę „15", a fantazyj w rękopisie jest kilka, lecz umieszczonych po fantazji 15-ej, możemy przypuścić że szereg kart z fantazjami zaginął. Przed „fugą 9" brak trzech fug, co również dowodzi, że brakuje kilka dalszych kart. Wobec tego możemy stwierdzić, że tabulatura w poprzedniej swej postaci liczyła około 110—120 utworów.

Notacja, jaką posługuje się tabulatura, jest znana powszechnie od XVI. wieku pod nazwą „włoskiej notacji (tabulaturowej) organowej" [2]), używanej w rękopisach i drukach utworów organowych i „fortepianowych" zarówno we Włoszech, jak i poza niemi w szczególności w Anglji, Holandji, Niemczech, Skandynawji i Polsce. Nasza tabulatura zawiera nuty wpisane na drukowanych systemach sześciolinijnych po 3 pary na każdej stronie, tak iż panuje wyłącznie norma: $^6/_6$, używana w II połowie XVII wieku najczęściej w rękopisach pochodzenia środkowo- i północno-europejskiego. Jednakże pisarz naszej tabulatury dopisuje jeszcze w dolnym systemie 6-linjowym jedną lub nawet dwie linje, najczęściej jednak posługuje się układem $^6/_7$, który również miał przewagę w środkowej i północnej Europie nad czysto włoską praktyką, używającą prawie z reguły układu $^6/_8$, jaki widzimy i w naszej tabulaturze tylko na str. 48. Te różne praktyki

notacyjne tabulatury warszawskiej są wprawdzie zewnętrznym, nie mniej jednakże niewątpliwym dowodem przenikających się wpływów zachodnich i południowych w polskiej praktyce organowej okresu, z którego pochodzi tabulatura. (Podobne objawy zauważymy w polskich zabytkach muzyki lutniowej z II połowy XVII wieku). Dodać tu należy jeszcze pewien drobny szczegół: tu i ówdzie znajdujemy pod dolnym systemem dodane linje odciśnięte na papierze, zamiast wpisania ich atramentem. Jest to — jak wiadomo — praktyka znana skądinąd już od średniowiecza (także w polskich rękopisach).

W tabulaturze znajdujemy trzy rodzaje kluczy: *g*, *c*, *F*. Z nich klucz *g* jest pisany w 6 różnych, lecz mniej lub więcej podobnych formach, co dowodziłoby udziału kilku rąk w pisaniu tabulatury, lecz tylko pozornie. Sposób umieszczania i kombinowania kluczy jest też różny, przewagę ma układ normalny: 1. w górnym systemie klucz *g* na trzeciej, klucz *c* na pierwszej linji; 2. w dolnym systemie klucz *F* na czwartej, klucz *c* na szóstej linji. Niekiedy klucz *g* jest opuszczony, niekiedy brak klucza *c* w górnym lub dolnym systemie. Klucz *g* bywa w górnym systemie zastępowany kluczem *c* na trzeciej linji, obok zachowanego klucza *c* na pierwszej linji. Wreszcie zdarza się, że w obydwóch systemach znajdujemy po jednym kluczu: *c* względnie *F* gdy zaś wchodzi głos basowy dopiero po pewnym czasie, wówczas klucz *F* jest dopisany dopiero w miejscu wejścia basu. W tym ostatnim przypadku pisarz tabulatury ogranicza się do wpisania klucza *c* na początku systemu dolnego na czwartej linji, przy wejściu zaś głosu basowego przenosi się na swe właściwe miejsce, t. j. na szóstą linję. Wszystko to zależy od chwilowego umiejscowienia basu lub od jego pauzowania.

Znaczna ilość utworów nie posiada żadnych z n a k ó w p r z y k l u c z o w y c h. Najczęściej spotykamy jeden b e m o l przy kluczu wraz z jego powtórzeniem oktawowem. Nie spotykamy dwóch różnie umieszczonych bemoli *(b* i *es)*, natomiast zdarzają się utwory zaopatrzone przy kluczu dwoma k r z y ż y k a m i (i ich oktawowemi powtórzeniami), tak iż zarówno górny jak i dolny system mają po 4, rzadko 3 krzyżyki (górny: *cis* - *fis* - *cis'* - *fis'*, dolny: *Fis* - *cis* - *fis* - *cis'*.

Z n a k i t a k t u nie są stosowane konsekwentnie. Znak „alla breve" bywa używany dla zwyczajnego taktu parzystego. Jeszcze większa niekonsekwencja panuje w obrębie znakowania taktu nieparzystego. Liczba 3 oznacza raz takt $^3/_4$, innym razem takt $^3/_2$, jakkolwiek i ten ostatni znak bywa we właściwy sposób używany. Takt nieparzysty złożony z brevis i semibrevis („tactus maior") bywa znaczony: $^3/_1$. Na str 2 podaje pisarz tabelkę taktów znaczonych $^6/_4$. Okazuje się, że jest mu obojętnem, czy rodzaj taktu w danym utworze odpowiada temu znakowi. Uznaje bowiem np. że 4 punktowane nuty ćwierciowe lub 12 ósemek tworzących takt $^{12}/_8$ można znaczyć jako takt $^6/_4$, utworzony przez 6 nut ćwierciowych. Mimo to w przebiegu tabulatury są miejsca wykazujące należyte użycie znaku $^6/_4$. Naogół takty nieparzyste są w tabulaturze, nie zawierającej form tanecznych, bardzo rzadkie. Że je spotykamy w hymnach harmonizowanych, jest rzeczą zrozumiałą. — Kreski taktowe są niekiedy opuszczane, niekiedy przeprowadzane nie przez 2 systemy jednem ciągiem pióra, lecz w każdym systemie osobno, niekiedy też między systemami. Zdarza się również, że nie takty lecz frazy są oddzielane kreskami.

Wartości nut ograniczają się w zasadzie do szeregu od nuty całej (semibrevis) do nuty dwa razy wiązanej (szesnastki). Spotykamy jednak kilkakrotnie (str. 20, 28, 42, 60, 70) nuty trzy razy wiązane (32-ki), częściej znajdujemy brevis, i to głównie w opracowaniach melodyj wokalnych (religijnych, kościelnych). Należy przytem zwrócić uwagę na nazwy nut według ich wartości, użyte w pedagogicznych przykładach. Semibrevis (nuta cała) zwie się „gółka", gdyż przypomina przedmiot tak nazywany. Minima (półnuta) ma nazwę „ogonatki", ponieważ do jej główki jest dodana kreska („ogonek"). Semiminima (nuta ćwierciowa) zwie się „zalanka", ponieważ jej główka jest wypełniona („zalana") atramentem. Mniejsze wartości, ósemka i szesnastka, mają nazwy używane wówczas ogólnie i przyjęte z notacji mensuralnej: „fuza" i „semifuza" (w tab.: „schemifuza"!).

Z diez są w użyciu tylko bemol i krzyżyk. Kasownik — poza przykładami dydaktycznemi — zachodzi tylko raz (str. 20) i to przy nucie *h* w dolnym systemie jako „*b quadratum*". Spotykamy też obok siebie dwie identyczne nuty, z których jedna ma dodany bemol, druga zaś krzyżyk. Jest to znany sposób ówczesnej praktyki, w której kasownik bywa zastępowany w takich przypadkach krzyżykiem (znoszącym bemol). Wreszcie należy zauważyć, że w tabulaturze naszej obok krzyżyków przy nutach *c*, *f* i *g* spotykamy kilkakrotnie krzyżyki przy nutach *d* (str. 46—58, 58, 79 i t. d.), oraz przy nutach *a* (str. 124), bemole zaś obok nuty *h*, rzadko przy nucie *e* (str. 50, 72, 73, 136 i in.), raz tylko przy nucie *a* (str. 73).

Szereg ozdobników, przedewszystkiem tryle, jest wypisany w całości, t. j. podany bez osobnych znaków. Mimo to pisarz tabulatury umieszcza nad niemi skróty: „*tr*". O ile zaś nie wypisuje ich w całości (co jest rzadkim wypadkiem), o tyle za skrót służy wówczas przeważnie znak właśnie podany lub pisany następująco: $\overset{\frown}{t}$, $\overset{\frown}{tr}$, *T* (czasem w niewyraźny sposób jako *Pr*, $\overset{\frown}{+}$. Niekiedy znak ten poprzedza cyfra 3, której znaczenie nie jest dość pewne. Na str. 4 widzimy znak przypominający szereg liter *c* pod sobą umieszczonych. Znak ten w ówczesnej francuskiej i niemieckiej muzyce fortepianowej oznaczał „arpeggiando". W naszej tabulaturze jest umieszczony przy pełnym akordzie, użyty jest zatem właśnie w tem samem znaczeniu.

Znaków dynamicznych nie zawiera zupełnie nasza tabulatura, z wyjątkiem „piano" w basie cyfrowanym na str. 40. — Znaki tempa, słownie określonego, znajdują się tylko na str. 40—41 w tymże basie cyfrowanym, nie pozostającym zatem w bezpośrednim związku z tabulaturą; widzimy tylko słowo „allegro".

W związku z ortografją muzyczną tabulatury warto poznać sposób notowania gamy chromatycznej przez pisarza tabulatury. Na str. 1 podaje ją w następujący sposób (używam notacji literowej): *c' - cis' - d' - (dis'* opuszczone) *e' - f - fis' - g' - gis' - a' - b' - h' - c'' - cis'' - d'' - dis'' - e'' - f'' - fis'' - g''*. Szereg zaś tonów dla lewej ręki przedstawia się następująco: *c' - h - b - a - g - f - e - d - c - H - B - A - G - F - E - D - C*. Wspomnieliśmy już poprzednio, że zachodzą prócz tego tony *es* i *as*. W powyższych dwóch zestawieniach widzimy, że najniższym tonem w basie jest *C*, najwyższym w prawej ręce jest *g*. W kierunku dolnym za-

den utwór nie wykracza poza *C*, natomiast w górnym dochodzi pojemność do tonu *a''*, raz do *b'''* (str. 28), raz nawet do *c'''* (str. 35). Możemy zatem przypuścić, że organy, któremi rozporządzał tabulaturzysta, sięgały od *C - c'''*, obejmując tem samem cztery oktawy. Według rejestrów głosowych dzieli pisarz tabulatury te oktawy na nieco szczuplejszy sposób: 1. Excellens, *c'' - b''*, 2. Canto, *c' - b'*, 3. Alto, *c' - b'*, 4. Tenore, *c - b*, 5. Minor Bas (!) z kluczem... mezzosopranowym (!), *c - b*, 6. Contra Bas, z kluczem barytonowym (!), *c - b*, 7. Bassus Generalis z kluczem basowym, *c - b*.

Obecnie zajmą nas n a z w y u t w o r ó w t a b u l a t u r y; nazwy te same przez się już wyjaśnią niejedno zagadnienie, którego rozwiązanie utrudnia brak dat i nazwisk w rękopisie.

Już z tego stanowiska tabulatura rozpada się na dwie części, z których pierwsza obejmuje formy wyłącznie instrumentalne, nie mające nic wspólnego z drugą częścią tabulatury (od str. 72), zawierającą harmonizacje pieśni lub chorałów, a więc wokalnych melodyj kościelnych względnie religijnych. Tylko pewna część utworów wpisanych po str. 72 nie należy do tej drugiej części tabulatury, jak na to wskazują ich nazwy: „perambula" na str. 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83), „canzon" (str. 82—85), lub ich rodzaje (fantasia, fuga). Zapewne strony niezapisane pomiędzy niemi przez poprzedniego pisarza służyły pisarzowi późniejszemu do użytku. Porównanie tej drugiej części tabulatury, części, która od str. 89—136 już nie zawiera form instrumentalnych, wskazuje na to, że często nieudolnie opracowane utwory części drugiej nie mogą pochodzić od autora względnie autorów utworów części pierwszej, odznaczających się niekiedy bardzo kunsztownem opracowaniem technicznem. Innym też był poziom duchowy organisty, który wpisał do tabulatury utwory I części, innym zaś organisty, który wpisał II część. Tak więc otrzymujemy i z tej strony dowód, że tabulatura nie powstała w jednym czasie: po wpisaniu dzieł instrumentalnych przez jednego kopistę (organistę), wpisał inny kopista resztę, prawdopodobnie na swój własny użytek kościelny.

Zajmiemy się obecnie n a z w a m i f o r m, uwidocznionemi w tabulaturze.

1. Nazwa „praeludium" występuje tylko dwa razy (str. 4—6 i 26—30), brak włoskiej nazwy „preludio", natomiast raz zjawia się nazwa francuska „prelude" (str. 48), spotykana też w polskich tabulaturach lutniowych XVII wieku (wpływ francuski). W niemieckich tabulaturach organowych aż po wiek XVIII dominuje nazwa „praeludium", do rzadkości należy w XVII i XVIII wieku dawna nazwa „praeambulum" (J. E. Kindermann, 1645; J. Speth, 1693; F. X. A. Murschhauser, ok. 1700), którą od str. 72 posługuje się regularnie pisarz II części tabulatury, w formie zepsutej „perambulum", dowodzącej niezrozumienia znaczenia tego terminu. Te „perambula" posiadają niekiedy dodatkowe określenia, dowodzące ich zależności od celów liturgicznych, np. „perambulum na Spiritus Sanctus", „p. na Gloria", „p. na Alleluia", „p. na Sanctus", „p. na Benedictus".

2. Nazwa „toccata" (z dod. „3 toni") zjawia się raz (str. 42—45). Drugim razem jest pisana „tocata" (!, str. 69). Podobnie pisze także S. Scheidt w swej „Tabulatura nowa" (1624).

3. Nazwę „canzon", podaną na sposób włoski i niemiecki, t. j.

z opuszczeniem niekiedy końcowej litery *a* lub *e*, widzimy na str. 7—9 i 64—65 z dodatkowem określeniem „primi toni“, bez niego na str. 82—85.

4. Nazwa „fantasia“ widoczna jest na str. 68 i 69.

5. Nazwa „capriccio“ w zepsutej formie „capricio“ zjawia się tylko raz (str. 24—26). Nazwę tę znajdziemy już u A. Gabrielego (1596 i 1605, wślad za nim w „Syntagma“ III, 1619, M. Praetoriusa), jednakże poza rękopiśmiennemi dziełami (n. p. Frobergera) spotykamy ją w drukach włoskich (Frescobaldi: 1614—1616, 1624, 1635; A. Poglietti, 1663; F. A. M. Pistocchi, 1667) i w pewnych drukach niemieckich (J. K. Kerl, 1673, 1686), w których nie należy ona do bardzo częstych, choć capriccia powstają jeszcze po r. 1700 (Bach!). Jej istnienie w tabulaturze warszawskiej nie jest bez szczególnego znaczenia, jak się o tem później przekonamy.

6. Nazwa „fuga“, używana w XVII wieku w różnych znaczeniach i znana w Polsce od wieku XVI, jest wymieniona tylko na str. 56—59 i 69—70 (z dod. „primi toni“), jakkolwiek fug w tabulaturze znajduje się więcej. W organowej muzyce włoskiej XVII wieku spotykamy ten wyraz bardzo rzadko, natomiast bardzo często w organowej muzyce niemieckiej oczywiście aż poza rok 1700 (druki: B. Schmid 1607, J. Woltz 1617, S. Scheidt 1624, J. Klemme 1631, J. E. Kindermann 1645, B. Spiridion a M. C. 1669—1679, J. Krieger 1699, J. Pachelbel 1699, F. X. A. Murschhauser ok. 1700, J. H. Buttstett 1713, J. K. F. Fischer 1715 i t. d.; ograniczam się do druków). Że jak u niemieckich kompozytorów, tak i w tabulaturze warszawskiej „fugi“ są niekiedy bardzo zbliżone do form inaczej w niej nazwanych lub wcale nie nazwanych, o tem mowa będzie w dalszej części tej pracy.

7. Nazwa „lectio“ (str. 37—39) przypomina „lessons“ z angielskich zbiorów muzyki organowej i „fortepianowej“ XVII wieku, ale również pewne terminy z niemieckich druków organowych i „fortepianowych“: n. p. „Clavier-Übung“ J. Kuhnau'a (1689—1692) i J. Kriegera (1699), „exercitium musicum“ S. A. Scherera (1664) a przedewszystkiem „lectio“ w tytule tabulatury B. Spiridiona a Monte Carmelo (1669—1679).

Innych nazw prócz wymienionych nie znajdujemy w warszawskiej tabulaturze, nie zachodzi też potrzeba stosowania innych terminów dla oznaczenia utworów w tabulaturze nie mających swych nazw. Warto jednak podkreślić że charakterystycznym jest brak „ricercaru“ (nie mówiąc o innych jeszcze formach muzyki organowej i „fortepianowej“ XVII wieku poza suitą i partitą). Wprawdzie aż do czasów J. S. Bacha używano terminu „ricercar“ i tworzono utwory w formie odpowiadającej tej nazwie, jednakże wielu kompozytorów niemieckich (nie mówiąc o francuskich i angielskich) zarzuciło tę nazwę (a częściowo i formę) już od lat sześćdziesiątych nazywając swe fugowane utwory innymi terminami. Mamy bowiem dowody na to, że niektóre fugi nazywano ricercarami, niektóre ricercary fugami i canzonami. Charakterystycznem jest bowiem dla XVII wieku posługiwanie się jednym terminem dla kilku różnych form, lub kilkoma terminami dla oznaczenia tej samej formy. Dla dokładności wreszcie zaznaczymy, że brak w warszawskiej tabulaturze nazw takich, jak „aria“, „intonazione“, „echo“, „ciacona“, „passacaglia“ i t. p., nie obcych polskim zabytkom muzyki lutniowej tych czasów.

Ponieważ formy widoczne w tabulaturze warszawskiej nie były właściwe tylko muzyce organowej XVII wieku, ale także muzyce tworzonej dla innych instrumentów klawiaturowych (klawikord, klawicyn i t. d.), przeto możemy tu zaznaczyć, że i w naszej tabulaturze nie brak utworów, które nie wymagają tylko organowego wykonania, mimo że nie znajdujemy w niej utworów świeckich (przedewszystkiem tanecznych), ponieważ celem I. części tej tabulatury nie było użycie jej wyłącznie dla potrzeb kościelnych. I o tej właśnie części naszej tabulaturze można powiedzieć, że jest to „intavolatura di cembalo et organo" (G. Frescobaldi, 1627), „tabulatura in cymbalo et organo" (jak w tabul. S. A. Scherera, 1664), „per sonare sopra il cimbalo e organo" (J. K. Kerl,1673), „intavolatura per organo e cimbalo" (D. Zipoli, 1716) i t. d. Jedna z tabulatur klasztoru cysterskiego w Mogile pod Krakowem w inwentarzu z przed r. 1656 zapisana jest z dodatkiem: „valet ad cytharam et organum"[3]. Z tych powodów rozpatrywanie form i stylu utworów tabulatury warszawskiej nie może odbywać się wyłącznie pod „organowym" kątem widzenia. Z zupełną słusznością wykonywała p. Wanda Landowska preludjum Jana Podbielskiego (str. 26—30) na klawicynie zamiast na organach (koncerty w Warszawie i Lwowie z przed r. 1914). Ten dwojaki punkt widzenia dotyczy oczywiście przedewszystkiem I części tabulatury.

Ponieważ omawiana tu warszawska tabulatura organowa i zawarte w niej utwory nie wnoszą zapewne po raz pierwszy do muzyki polskiej wieku XVII form słownie w tej tabulaturze określonych ani też środków techniczno-stylistycznych w utworach tych zastosowanych, przez to nie byłoby może bez znaczenia przed ich omówieniem zebrać te wszystkie dane, które choć częściowo mogłyby rzucić światło na stan kultury organowej polskiej XVII wieku, oile na to pozwalają dotychczasowe badania. Jest rzeczą zrozumiałą, że chodziłoby o wykazanie związków z włoską muzyką organową, w łonie której powstały formy reprezentowane przez omawianą tabulaturę, i z niemiecką muzyką organową, która te formy przejęła dodając do nich swe własne, ponadto z organową muzyką flamandzką ze względu na jej notorycznie wielki wpływ w muzyce północnej i środkowej Europy, wpływ mogący sięgać do Polski w drodze bezpośredniej lub pośredniej.

Rozdział II.

DO HISTORJI POLSKIEJ KULTURY ORGANOWEJ W XVII WIEKU.

Rozkwit muzyki polskiej organowej i „fortepianowej" w XVI wieku, przypadający prawdopodobnie głównie na lata 1530 do 1560, a więc na czasy, z których pochodzą lub które obejmują zabytki tabulaturowe już znane lub jeszcze nie znane szerszym kołom zainteresowanych niemi badaczy, dowodzi, że muzyka organowa i „fortepianowa" tych czasów w Polsce odbywała swój rozwój wprawdzie w bardzo bliskim związku z muzyką organową i „fortepianową" niemiecką, jednakże już przed r. 1550 zaczęła wchłaniać w siebie formy instrumentalne pochodzenia nie-niemieckiego, przedewszystkiem zaś włoskiego. Formy te nie były właściwe tylko organowej i „fortepianowej" muzyce południa i zachodu, lecz odnosiły się w znacznej mierze do muzyki lutniowej, co dotyczy nie tylko form tanecznych. Pewne formy bowiem były w Polsce po-

pularyzowane może nawet przedewszystkiem dzięki tabulaturom lutniowym. W parze z wzrostem wpływów muzyki włoskiej wzrastała znajomość tych form instrumentalnych, których pochodzenie jest włoskie. Po koniec XVI wieku zasób form instrumentalnych, które znano lub kultywowano w Polsce do tego czasu, obejmował: praeambulum (preludjum), fantazję, canzonę, ricercar i fugę, ponadto opracowania chorału i pieśni (lub cantus firmi) religijnych i świeckich, wreszcie pieśni tanecznych i tańców. W tym zespole form znajdujemy obok siebie dowody wpływów niemieckich i włoskich, ten zaś paralelizm — w miarę rozkwitu muzyki instrumentalnej, w szczególności organowej niemieckiej w XVII wieku — będzie zjawiskiem stałem w muzyce polskiej tegoż wieku, nie bez udziału czynników francuskich i flamandzkich, z przewagą jednak włoskich, oddziałujących pośrednio lub bezpośrednio.

Z kompozytorów polskich lub w Polsce przebywających około r. 1600 jest Diomedes Cato jedynym, po którym pozostały dowody, iż zajmował się nie tylko lutniową i chóralną kompozycją, ale i organową, a także kameralną. W nieopracowanej dotychczas Tabulaturze Jana Fischera z Morungen, zachowanej niestety tylko jako II tom całości w Archiwum miejskiem w Toruniu (sygn. XIV 13a), a pochodzącej z r. 1595 znajdujemy: 1. na k. 33v „Muteta Diomedis a 4 vocum", utwór nazwany w indeksie tej tabulatury „Mutetka albo Fant(asia)", z datą „Den 21 Augusti A⁰ 95", 2. na k. 61v „Fuga Diomedis' z datą „Den 11 September A⁰ 95". Ponieważ wokalnemi utworami Diomedesa (motety, madrygały i pieśni), jego utworami kameralnemi (fantazje), lutniowemi (tańce) i organowemi (fantazja i fuga) zajmuje się inna praca, przeto pozostawiając jej wnioski dotyczące stylu czy stylów dzieł Diomedesa, ograniczamy się do uwagi, że fantazja obok fugi była prawdopodobnie najbardziej popularną formą ówczesnej muzyki organowej w Polsce, ale wątpić nie można, że i preludja, canzony i podobne im formy były kultywowane. O szczególnej popularności formy fantazji świadczy choćby fakt, że Mikołaj Zieleński, który w Łowiczu był nie tylko kapelmistrzem ale i organistą prymasa W. Baranowskiego ok. r. 1611, dołączył trzy fantazje kameralne do swoich wydanych w Wenecji „Offertoria" i „Communiones". Czy możnaby przypuścić, że Zieleński nie tworzył fantazyj i innych form muzyki organowej, sam będąc organistą? Nie zachowały się one niestety ani w druku ani w rękopisie. Zieleński, jako przedstawiciel szkoły weneckiej musiał zapewne znać formy muzyki organowej tej właśnie szkoły, która dała tej muzyce rozwinięte na jej sposób formy dawniejsze i nowsze. Muzyką instrumentalną tej szkoły zajmowali się zresztą już przedtem nie tylko muzycy polscy, ale i te oświecone jednostki, które w muzyce widziały większe wartości duchowe, niż je mógł dostrzec szary tłum szlachty, duchowo nie dorównujący kulturze mieszczańskiej, która utrzymywała związki z kulturą zachodnią. Posiadamy dowody tego zainteresowania właśnie organową muzyką szkoły weneckiej. Gdy w r. 1583 bawił w Wenecji Albrecht Radziwiłł z Ołyki i Nieświerza, zbliżył się do kół najwybitniejszych ówczesnych muzyków weneckich, przedewszystkiem zaś do Claudia Merula, który mu przedstawił też Horatia Vecchi'ego [4]). Merulo zapewne niejedną miał sposobność wykonania i wręczenia księciu swych

durkowanych i rękopiśmiennych ricercarów, a zapewne i canzon i tokkat. Jeśli Radziwiłł zbliżył się do muzycznych kół Wenecji, to może nie minął sposobności poznania innego obok Merula organisty katedry św. Marka, Andrzeja Gabrielego, twórcy canzon i ricercarów organowych, stryja Giovanniego Gabrielego, komponującego w tych samych i innych jeszcze formach (ricercar, canzona, toccata, intonazione), tego Gabrielego, którego Zygmunt III pragnął pozyskać dla swego dworu, jak się dowiadujemy z relacyj Pawła Sieferta. W roku 1623 się Zygmunt III pozyskać dla swej kapeli wielkiego organistę włoskiego (bezskutecznie). Nie posiadamy wprawdzie narazie ani jednego zabytku polskiej muzyki organowej z I połowy XVII wieku i nie możemy powiedzieć czy formy ówczesnej organowej muzyki włoskiej były w niej kultywowane, ale niewątpliwie conajmniej formy fantazji i canzony lub nawet ricercaru nie musiały jej być obce, skoro nie brakło ich w muzyce kameralnej (canzony A. Jarzębskiego, 1627). Zupełnie niewątpliwie te i inne formy muzyki organowej były popularyzowane w Polsce różnymi sposobami. Dzieła Gabrielich i Merula nie były nieznane księgarniom krakowskim ok. r. 1600[5]). Następnie pobyt muzyków włoskich w Polsce za czasów Zygmunta III też musiał przyczynić się do popularyzowania organowej muzyki włoskiej. Od r. 1594—1606 organistą królewskim w Krakowie i Warszawie był Vincenzo Bertolusi, kompozytor kierunku weneckiego, późniejszy organista króla duńskiego w Kopenhadze[6]). W r. 1624 był w Warszawie organistą katedry i dworu królewskiego Tarquinio Merula[7]).

Późniejsze lata nie przynoszą nam wprawdzie dalszego materjału odnoszącego się do związku muzyki polskiej z muzyką organową włoską za pośrednictwem przebywających w Polsce organistów i kompozytorów organowych włoskich, jednakże przynoszą dowody studjów organistów polskich we Włoszech, i to u najwybitniejszego wówczas przedstawiciela muzyki organowej wogóle. Uczniem Girolama Frescobaldi'ego zostaje organista krakowskiego klasztoru dominikańskiego Andrzej Niżankowski, zm. w r. 1655. Przebywał w Rzymie na nauce albo w latach 1625—1628 albo w latach 1634—1637[8]). Sława Frescobaldiego w Polsce, a conajmniej w Krakowie, musiała być już przed r. 1625 wielką, skoro Szymon Starowolski w tymże roku porównuje Wacława z Szamotuł z... Frescobaldim[9]). Formy Frescobaldi'ego: fantazje, tokkaty, partity, canzony, ricercary i capricci musiał Niżankowski poznać aż nadto dokładnie i trudno byłoby wyobrazić sobie, by z Rzymu wyjechał nie zabrawszy ze sobą do Polski tych arcydzieł ówczesnej muzyki organowej, któremi właśnie — jak przypuszczam — produkował się na wielkich dominikańskich organach krakowskich „cum admiratione et laude multorum". W ten sposób mielibyśmy w Polsce dowody styczności z muzyką organową włoską niemal od r. 1583—1655, nieobfitujące w liczne fakty, jednakże fakty wymowne mimo zwięzłości swej treści.

Najważniejsze formy włoskiej muzyki organowej od Merula i Andrea Gabrielego aż po Frescobaldi'ego, a więc: canzony, fantazje, tokkaty, capriccia, znajdujemy w warszawskiej tabulaturze organowej. Formy jednakże i ich nazwy, takie jak praeludium (praeambulum) i fuga w tym właśnie zabytku, wskazywałyby na inne jeszcze wpływy, i to niemieckie, a obok nich także wpływy pokrewne.

Jest rzeczą zrozumiałą, że Polskę łączyły związki z muzyką jej

najbliższego sąsiada od zachodu i północy, t. j. z muzyką niemiecką, której najbliższemi środowiskami głównemi był Gdańsk i Królewiec. Stosunki te nie były w wieku XVII nowemi, przeciwnie, opierały się wówczas na tradycjach, które nie doznawały przerwy, a które już zewnętrznie posiadały różne formy. Przedewszystkiem kapela królewska w Warszawie, złożona głównie z Polaków, Niemców i Włochów, zajmowała w różnych czasach organistów pochodzenia niemieckiego, urodzonych czy to w polskich czy niemieckich miastach. Jest rzeczą również zrozumiałą, że niemieckich organistów musiały interesować nietylko włoskie utwory organowe, ale także, i to nie w ostatnim rzędzie, niemieckie i flamandzkie, skoro (głównie we włoskim stylu i włoskich formach tworzący swe kameralne utwory) Adam Jarzębski znał organową tabulaturę („Tabulatura nova") Samuela Scheidta (tom I, 1624) z jej chorałami, psalmami, fugami, fantazjami, tokkatami, echami etc. Był zaś Scheidt uczniem P. Sweelincka (1562—1621), którego wpływ ogarnął wówczas całe Niemcy północne od Holandji po Prusy Wschodnie. Inny uczeń tegoż Sweelincka, Gdańszczanin Paweł Siefert (1586—1666), należał przez pewien czas (1616—1623 z przerwami) do kapeli królewskiej w Warszawie jako organista królewski (od r. 1623 organista kościoła N. P. M. w Gdańsku)[10]. O organowych kompozycjach Sieferta (fantazje i warjacje chorałowe) wiemy dotąd bardzo mało. Nie wiemy też, czy przypadkiem Bartłomiej Pękiel nie znał organowych, coprawda tylko w rękopisach zachowanych dzieł innego flamandzkiego kompozytora, Karola Luythona (1556—1620, Praga), którego msze były mu napewno znane, jak wiemy z monografji X. H. Feichta[11]. Za czasów Pękiela organistą kapeli warszawskiej był Jan Schmidt z Lubawy pod Chełmnem (ok. 1638—1655)[12].

Bliskie stosunki muzyczne łączyły Polskę, zwłaszcza Warszawę, z Gdańskiem i jego kulturą muzyczną, i to nie tylko przez muzyków zajętych przez pewien czas w kapeli królewskiej w Warszawie, do których należeli Andrzej Hakenberger (od r. 1608 kapelmistrz kościoła N. P. M. w Gdańsku) i Kaspar Förster (młodszy, do r. 1651 w Warszawie, od r. 1655 po pobycie we Włoszech kapelmistrz kościoła N. P. M. w Gdańsku), ale także przez kantorów kościołów gdańskich, jak zwłaszcza Crato Büthner (kantor kościoła św. Katarzyny od r. 1652) i Gotfryd Nauwerk (kantor kościoła św. Jana), wykonujących w Gdańsku dzieła polskich kompozytorów, z I i II połowy XVII wieku[13]. Z Gdańska dostarczano kapeli królewskiej w Warszawie muzykaljów za Pacellego i Scacchiego, (n. p. starszy Kaspar Förster), pomiędzy któremi mogły znaleźć się organowe dzieła kompozytorów gdańskich, wschodnio-pruskich i północno-niemieckich, zwłaszcza uczniów i reprezentantów kierunku Sweelincka, ale i innych wybitnych organowych kompozytorów niemieckich, którzy kultywowali znane nam już formy muzyki organowej, a wśród nich liczne formy imitacyjne, ich fugi, tokkaty, canzony, ricercary, fantazje, preludja[14]. Nie tylko Gdańsk, ale Elbląg posiadał wówczas kompozytorów organowych o pewnem znaczeniu, niekiedy nawet o nazwisku wskazującem na polskie pochodzenie (Petrus de Drusina)[15]. Wpływ Sweelincka sięgnął i do Królewca, w którym działali też bezpośredni uczniowie Sweelincka (między nimi przez pewien czas P. Siefert i inni)[16]. Stosunki te za czasów

M. Scacchiego były bliskie (Stobaeus!)[17]. Ale dla muzyki instrumentalnej XVII wieku nie posiadał Królewiec żadnego znaczenia. Niestety — bezpośrednich dowodów wpływów kierunku Sweelinckowskiego czy innego, mającego swe źródło w północnych Niemczech, nie posiadamy. Możemy nawet przypuścić, że ze względów religijnych mogły istnieć równie silne związki z muzyką organową Niemiec katolickich, a więc południowych. Tu jednak brakują jakiekolwiek fakty wskazujące na te związki. Tak więc można tylko na podstawie samych utworów organowych zawartych w naszej tabulaturze odtworzyć — coprawda tylko częściowo — obraz związków muzycznych łączących w pewnym czasie tylko naszą muzykę organową z muzyką Włoch i Niemiec.

Będzie to zadaniem drugiej części tej pracy.

W związku z kwestjami omówionemi w tym rozdziale należałoby jeszcze zająć się stanem budownictwa organów w Polsce w wieku XVII. Nie mam tu jednak na razie nic więcej do dodania ponad to, co mieści się w mej pracy p. t. „Luźne notatki o staropolskich organach, organistach i organmistrzach“, ogłoszonej w „Muzyce kościelnej“, r. I, nr. 2—6, Poznań 1926.

UWAGI.

[1]) Por.: Georg Küsel, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr., Halle 1915 (Dissert.); G. Küsel, ta sama praca wydana w r. 1923 jako 2. tom „Königsberger Studien zur Musikwissenschaft“; Hermann Güttler, Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert, Königsberg 1925 i Kassel (1925); Joseph Müller-Blattau, Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen, Königsberg (1931).

[2]) Por.: G. Gasperini, Storia della semiografia musicale, Milano 1905, str. 258; J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, t. II, str. 255—264, Leipzig 1919; J. Wolf, Die Tonschriften, Breslau 1924, str. 55.

[3]) Por.: Adolf Chybiński, Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku, w „Wiadomościach Muzycznych“, Warszawa 1925, zeszyt 5—10, str. 223 i nast.

[4]) Johannes Hol, Horatio Vecchi als weltlicher Komponist, Basel 1917 (Dissert.), str. 47.

[5]) Por.: Adolf Chybiński, Trzy przyczynki do historji muzyki w Krakowie w I. połowie XVII wieku, w „Pracach polonistycznych“, Warszawa 1927.

[6]) Robert Eitner, Quellenlexikon, tom II, str. 8a, Leipzig 1900. — W swym Catalogue des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles, Tome I, Musique religieuse I, Upsala 1911, podaje Rafael Mitjana w kol. 29—30 tytuł i fragment przedmowy z „Sacrae Cantiones, Liber I“ (1601) V. Bertolusi'ego, gdzie obok dedykacji dla Zygmunta III czytamy: „Nam septem ego annorum spatio, cum tu mihi Regium tuum Organum benignissime credidisti in Polonia fui... Etenim, vbi primum te vidi, ac potius vbi primum de te preclara, admirabilique fama Venetijs, audivi...“

[7]) R. Eitner, Quellenlexikon, tom VI, str. 445, Leipzig 1902.

[8]) Por.: Adolf Chybiński, Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich, 1619—1657, I, Odbitka z „Przeglądu muzycznego“, Poznań 1927, str. 30.

[9]) Poliński, Dzieje muzyki polskiej, str. 125.

[10]) Por.: Max Seiffert, Paul Siefert, w „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft", r. VII, str. 397 i nast., oraz Hermann Rauschning, Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig 1931, str. 83—420.

[11]) Dyssertacja doktorska (manuskrypt).

[12]) X. Hieronim Feicht, Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego, w „Kwartalniku muzycznym", r. I., z. 1—2, Warszawa 1928—29, str. 130.

[13]) Por. literaturę ,podaną w uwadze 8 i 9, oraz 10, ponadto: Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek, Teil 4., Otto Günther, Die musikalischen Handschriften. Danzig 1911.

[14]) Por. literaturę, podaną w uw. 10 oraz: Gotthold Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, I Band, Berlin 1935.

[15]) Por.: Herbert Gerigk, Musikgeschichte der Stadt Elbing, w „Elbinger Jahrbuch", Heft 8, Elbing 1929.

[16]) Por. literaturę, podaną w uw. 1 i 14.

[17]) Por. Ł. Kamieńskiego: Jan Stobeusz z Grudziądza, Poznań 1928.

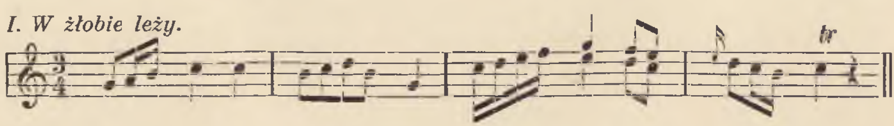
Dr. Henryk Opieński (Morges).

Kilka kart nieznanej tabulatury.

Pięć kart (19/26 cm.) zapisanych obustronnie, nienumerowanych, musiało należeć do oprawnej książki, z której, jak widoczne ślady wskazują, zostały wydarte[1]). Papier dosyć gruby, żółtawy, przybrudzony w prawym dolnym rogu, świadczy o częstem używaniu nut. Znak wodny w formie dużej (6/8 cm.) herbowej tarczy z pióropuszem i niezbyt wyraźną figurą w pośrodku tarczy (może Matka Boska?); na jednej ze stronic wodne litery *MWM*. — Ani pochodzenia rękopisu ani dokładnego określenia epoki z której pochodzi ustalić nie jestem w możności; nie ulega jedynie wątpliwości że jest to rękopis polski pisany przypuszczalnie około połowy XVIII-go wieku, a może i wcześniej. Rękopis zawiera oprócz dwóch utworów kościelnych, osiem kompozycyj świeckich o charakterze tanecznym; maniera pisania tych ostatnich wskazuje, że utwory były przeznaczone do grania na klawikordzie; ponieważ zaś utwory religijne miały niewątpliwie służyć do potrzeby kościelnej, możemy wnioskować, że karty te należały do podręcznej księgi jakiegoś organisty, który wypisywał w niej różne ulubione utwory przeznaczone częściowo do grania na klawikordzie, częściowo na organach. Linje nutowe robione są pięciokreślnem piórem, nuty pisane wprawnie i wyraźnie; tytuły, oznaczenia tempa oraz w jednym utworze inicjały, kaligrafowane dosyć starannie, piękną czerwoną farbą. — Dyszkant pisany jest stale w c — kluczu sopranowym, bas w f — kluczu basowym. — Harmonizacja w zasadzie dwugłosowa urozmaicona jest od czasu do czasu w wyższym głosie pochodem tercjowym. — Parokrotnie spotykane oktawy pomiędzy sopranem i basem zdradzają widoczną nieporadność techniczną piszącego.

Pierwszy utwór zbioru jest lekko figurowaną harmonizacją kolendy: W żłobie leży (tytuł ten jest wypisany czerwoną farbą); bieg melodji przedstawia się tu jednak nieco odmiennie od dzisiaj powszechnie śpiewanej.

I. W żłobie leży.



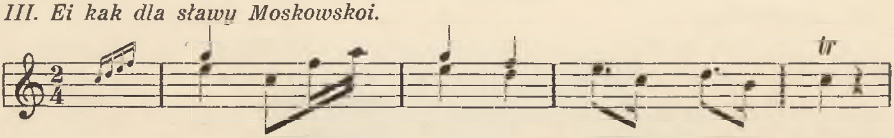
Utwór drugi bez tytułu (b dur, 3/4) mógłby być uważany za dwuczęściowego (bez Tria) Menueta. Melodja gładka i miła składa się z dwóch okresów: 8 i 10 taktowego (w tym ostatnim 2 fragmenty 4-ro taktowe i 2 taktowa koda); harmonizacja nie wychodzi poza ramy T i D z wyjątkiem końcowej kadencji (z sekstowym akordem II-go stopnia) W związku z budową melodji należy zanotować interesujące powtarzania: w pierwszym fragmencie 2-giej części; powtórzenie pierwszego taktu, w drugim fragmencie: powtórzenie dwóch pierwszych taktów.

II.



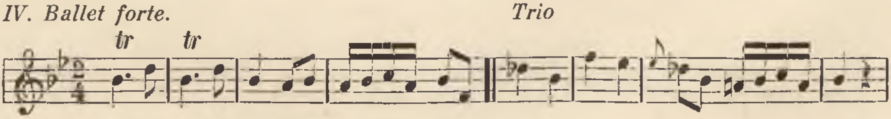
Utwór trzeci zadziwia nas nieco swym tytułem — niezwyczajnym w zbiorze kompozycji polskiego muzyka: „Ei kak dla sławy moskowskoi". Jest to „kozak" widocznie wraz z tytułem przyniesiony z Rosji. — Taniec ten (C dur 2/4) utrzymany przez 18 taktów na tonice (bas grany bez przerwy łamaną oktawą, ósemkami) dopiero w ostatnich 8 taktach, bardziej ruchliwych w melodji, opiera się o harmonję prymitywnej kadencji SD—T—D—T. — Charakterystyczny jest dopisek końcowy, czerwoną jak wszystkie objaśnienia farbą: d a C a p o s i p l a c e t.

III. Ei kak dla sławy Moskowskoi.



Czwarty utwór nosi tytuł: B a l l e t, f o r t e (b dur 2/4 z Triem w b moll). — Nazwa T r i o wypisana jest wyraźnie czerwoną farbą — znak da Capo opuszczony, ale nie ma wątpliwości, że powrót do części pierwszej w b dur jest wskazany — aż do zakończenia na tonice. — Trudno określić rodzaj tego tańca o melodji dosyć monotonnej, ubarwionej licznie mordentami, o łatwo wyczuwalnych akcentach na pierwszej części taktu; bas na tonice w oktawach łamanych (ósemkami), w Trio przybiera nietylko interesujący, ale i poprawny rysunek [2]).

IV. Ballet forte. *Trio*



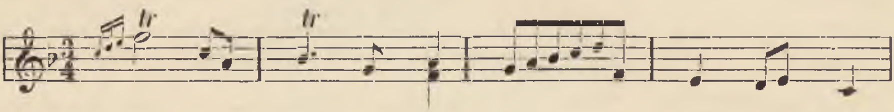
L e n t e zatytułowanym jest utwór piąty (f dur, 3/4) o dłuższych niż poprzedzające rozmiarach (63 takty, w sześciu okresach); stosownie do stylu epoki w każdym okresie stosowanym, tu jest efekt echa określony napisami: f o r t e b i s p i a n o (albo tylko: bis piano). — Prócz tego dwa 8-mio taktowe fragmenty 3-go i 4-go okresu posiadają napis: s o l o. — Trudno rozstrzygnąć, czy oznaczenie to ma znaczenie muzyczne czy choreograficzne. W pierwszym wypadku należałoby wnosić, że utwór bywał grany w zespole instrumentalnym — a odpowiednie miejsca wy-

konywał klawikord solo; możnaby również przypuszczać (choć z mniejszem prawdopodobieństwem), że grający zaznaczył sobie w odpowiednich miejscach solowy występ tancerza lub tancerki. — Bo mimo tytułu Lente, niema najmniejszej wątpliwości, że utwór rzeczony jest tańcem, i to typu kujawiaka, rozpoczynającym się powoli a przyśpieszanym ku końcowi.

Kompozycja rozpoczyna się okresem 8-mio taktowym (z repetycją: bis piano) zamkniętym na dominancie; okres następny 10-cio taktowy wprowadza nowy motyw — jednotaktowy, powtarzający się 3-krotnie z rzędu raz w tonice a następnie w dominancie i zamykający się na dominancie — na podstawie której rozwija się dalszy motyw 4-ro taktowy (z repryzą) oraz przejście również 4-ro taktowe do początkowego 8-mio taktowego okresu (motyw o kwartę niżej — ale oparty na tonice) łączącego się z okresem 12-to taktowym złożonym z trzech 4ro taktowych fragmentów; melodja polega tu na wielokrotnem powtarzaniu tego samego taktu lub dwóch taktów (stylowa właściwość oberka i kujawiaka); po 8-mio taktowym okresie na tonice (solo!) z użyciem lidyjskiego *h* w *f* dur następuje 8-mio taktowa koda na motywie biegników drugiej części piątego okresu. Bas w prymitywnie wybijanych ćwierciach jedynie w drugim okresie wskazuje interesujący pochód djatoniczny: gama 4 takty w dół i następnie 4 takty w górę na przestrzeni tetrachordu f — c.

Utwór przedstawia pod względem melodyjnym dużo wdzięku i urozmaicenia:

V. Lento.



Następujący taniec — oznaczony jedynie Allegro (f dur, 3/8) — jest niewątpliwie typem oberka, składającym się z 16-sto taktowego okresu i 12-sto taktowej kody (z zastosowaniem maniery lidyjskiej); budowa polega na powtarzaniu czterotaktowych okresów. Pomysłowość dosyć uboga ale zwroty melodyjne charakterystyczne; akompanjament niestety znowu bezwzględnie monotonny: od początku do końca ósemki na tonice *f*.

VI. Allegro.

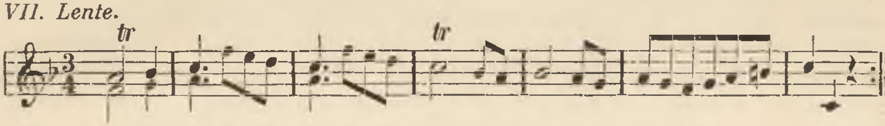


Siódmy utwór dłuższy (66 taktów, nie licząc powtórzeń) nosi znowu określenie Lente — będąc niewątpliwie tańcem z tendencją przyśpieszania ku końcowi; składa się z dwóch części, przyczem druga część, krótsza o 10 taktów, jest powtórzeniem pierwszej części w dominancie, ale z licznemi zmianami.

Zwracającą uwagę jest tu nieregularna budowa okresów; pierwszy składa się z 7 taktów (3+4), drugi (motyw początkowy w dominancie)

z 12 taktów podzielonych na trzy 4-ro taktowe fragmenty — każdy jednak z tych fragmentów składa się z powtórzonego dwukrotnie 2-taktowego motywu; następuje okres 4-taktowy (z repryzą) o charakterze biegnikowym poczem 8-taktowy okres kończy część pierwszą na tonice. Druga część (w dominancie) rozpoczyna się znowu 7-mio taktowym okresem, po którym następuje okres 11-sto taktowy (biegniki o charakterze lidyjskim: fis w C dur); koda 8-mio taktowa (widoczne accellerando) trzy ostatnie nuty (dominanta) akcentowane i napis Da Capo. — Brak wprawdzie znaku oznaczającego przejście do drugiej, ostatecznej kody, ale można się domyśleć, że owo da Capo kończy się na drugim okresie (19-ty takt); druga koda (na tonice) o charakterze presto (10 taktów: 4+6) kończy się znowu trzema akcentowanemi nutami. — Akompanjament jak w poprzednich utworach prymitywny, ograniczający się do wybijania ćwierciowych nut (w trzecim okresie przez 18 taktów bez zmiany ciągłe: f). Melodja miła, ubarwiona mordentami, przypomina niekiedy charakter lutniowych tańców polskich z XVII-go wieku.

VII. Lente.



Taniec ósmy nosi nazwę: „B a l i e t“ (z określeniem forte) 2/4, C dur. Jest to krótki utwór składający się z dwóch 8-mio taktowych okresów (2-gi z powtórzeniem); charakter tego tańca przypomina nieco kołomyjkę. Bas przez pierwsze 8 taktów na tonice — w drugiej części określający tonacje prostej kadencji (SD,D, T), utrzymany jest w ciągłym ruchu szesnastkowym z nutą zamienną (c, c, h, c).

VIII. Ballet.



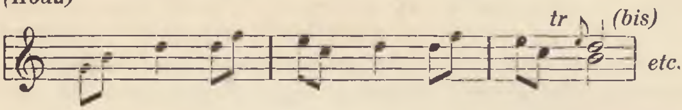
Ostatni taniec nosi tytuł: „P i g w a“; początkowo o charakterze gagliardy przybiera on w końcowym refrenie (złożonym z 3 i 4-ro taktowych okresów) czysto mazurowe akcenty. Zastanawiającą jest nieco nazwa tego tańca; czy może ona pochodzić od drzewa względnie owocu pigwy — u nas zbyt mało znanego? Czy z drugiej strony możliwem jest przypuszczenie, które mi się nasunęło ze względu na nieco gallardowy charakter tego tańca: że tytuł Pigwa jest tu przekręconą nazwą włoskiego tańca: Piva (którego ślady gubią się zresztą we Włoszech już w XVII wieku)? Kwestje te muszą pozostać zdaje się w sferze domysłów; gdyby to istotnie miała być Piva, byłaby to podobnie, jak V o l t a p o l o n i c a z tabulatury lutniowej Fuhrmana z 1615 roku — Piva „polonica“ posiadająca zdecydowane mazurowe akcenty (zwłaszcza w końcowym refrenie). — Rozkład okresów tej „Pigwy“ jest interesującym przez swą nieregularność — podobnie jak w paru tańcach poprzednich. Po 8-mio taktowym początku następuje okres 6-cio, potem

7-mio taktowy oraz dwa takty kody. Apogiatury i tryliki dosyć częste, bas stosunkowo bardziej urozmaicony niż w poprzednich tańcach [3]).

IX. Pigwa.



(Koda)



Na ostatniej stronie rękopisu, na której prawdopodobnie rozpoczynała się serja utworów kościelnych, zanotowanym jest cyfrowany bas: Kyrie z Missa Tempore Paschali (g dur, niestety bez podania autora). Inicjał K wykaligrafowany jest czerwoną farbą starannie a nawet z pewnym artystycznym smakiem; sylaby tekstu Ky-ri-e-leison podłożone są pod pierwsze siedem taktów, poczem następuje 10-cio taktowe (niewątpliwie organowe) dwugłosowe interludjum, dosyć ubogie w pomyśle i z technicznemi błędami (trzykrotne oktawy dyszkantu z basem). Podobnie jak Kyrie wypisane jest Christe eleison (piętnaście taktów); ośmiotaktowe postludjum — w odróżnieniu od interludjum (2/4) napisane jest w takcie 4/4 z częstem użyciem triolek; bas i prowadzenie głosów jest tu zupełnie poprawne.

Utwory opisane powyżej, mimo swych zbyt prymitywnych akompanjamentów odbierających im poważniejsze artystyczne znaczenie, przedstawiają przecież dla nas wartość jako mało znane typy muzyki tanecznej polskiej. — Wszelkie dane przemawiają za tem, że utwory te nie pochodzą z praktyki ludowej ale z tak zwanej dworskiej; co nas jednak tu dziwi, to brak w podobnym zbiorze choćby jednego poloneza — najulubieńszej kompozycji tanecznej epoki, z której prawdopodobnie pochodzi rękopis, t. j. XVIII-go wieku. Żadnych dalej idących wniosków, co do pochodzenia utworów — nie mając odpowiedniego porównawczego materjału — ustalić nie jestem w możności.

Najważniejszym niewątpliwie czynnikiem historyczno - muzycznej wartości tych utworów, a przynajmniej większej ich części — jest styl wywodzący się z tego typu dawniejszych tańców polskich jaki przedstawia wspomniana już powyżej Volta polonica. — Jest to interesujący objaw, dotychczas sporadycznie tylko znany, polonizacji obcych form tanecznych, która jak wskazuje data wydania tabulatury: 1615 rok, istniała już w początku XVII-go wieku; był to zatem jeden z pierwotnych objawów formowania się muzyki narodowej polskiej, której ostateczna krystalizacja dokonała się w końcu XVIII-go wieku, to jest przed przyjściem na świat Chopina [1]). Dokładne przedstawienie obrazu owej krystalizacji będzie możliwe dopiero po poznaniu większej ilości

materjałów muzycznych polskich z XVIII-go w. (w rodzaju symfonji Dankowskiego i innych); omówione powyżej utwory, spisane na kilku kartkach rękopisu przez nieznanego nam prowincjonalnego organistę, mogą dla tych badań być wprawdzie drobnym, ale pożytecznym przyczynkiem.

UWAGI.

[1]) Karty te zostały mi ofiarowane swego czasu przez ś. p. X. Dr. Józefa Surzyńskiego; numeracja utworów dokonana jest przezemnie.

[2]) W 3-cim i 6-tym takcie od końca w Triu jest widoczny błąd w głosie basowym napisanym o ton za wysoko. Określenie dynamiczne forte stosuje się niewątpliwie tylko do początku utworu; napisane jest bezpośrednio po tytule.

[3]) Taniec ten rozpisany przezemnie na orkiestrę smyczkową i klawesyn, wykonywany na koncertach historycznych muzyki polskiej w Paryżu w 1919 r. i w Bernie szwajcarskim w 1920 (z Landowską przy klawesynie) doskonałe robił wrażenie.

[4]) Podkreślam specjalnie to zdanie ze względu na bezkrytycznie powtarzane a na sentymencie, nie na danych historycznych opierające się i błędne powszechnie przyjęte mniemanie, że „dopiero" Chopin stworzył muzykę narodową.

Mgr. Jan Józef Dunicz, st. asyst. Uniw. (Lwów).

Z badań nad muzyką polską XVIII wieku.

II.

JACEK SZCZUROWSKI (1718[1]).*

W rozwoju polskiej kultury muzycznej XVII. i XVIII. wieku niemały udział przypadł zakonowi OO. Jezuitów aż do czasu ich kassaty. Niezmordowana i owocna ich praca na polu oświaty i rozwoju szkół w Polsce [2]) nie wyczerpywała ich wielostronnej pod tym względem działalności, lecz znalazła ponadto swe uzupełnienie w zakrojonem na szeroką skalę pielęgnowaniu muzyki. Jest rzeczą zrozumiałą, że muzykę uwzględniały we właściwej mierze już programy zwykłej nauki szkolnej, o czem mówią odnośne paragrafy w zatwierdzonych w ostatecznej redakcji jeszcze w r. 1620 „Consuetudines scholasticae provinciae polonae et lituanae S. J.“, a mianowicie: „Cantus in scholis et in templo“ oraz „Litaniae, Laudes, Stationes“ [3]). Wynika z nich, że uczniowie szkół jezuickich brali udział w śpiewie szkolnym i kościelnym, że zatem po odbyciu przygotowawczej nauki śpiewu opanowywali spory zasób melodyj liturgicznych oraz pieśni nabożnych. Był to jednak dopiero niższy stopień muzycznej nauki, obowiązujący ogół uczniów szkół jezuickich. Stopień wyższy obejmował specjalne, zawodowe wykształcenie w muzyce, dokonywane w jezuickich „bursach muzycznych“.

Pełne prawdziwego zrozumienia zainteresowanie OO. Jezuitów sprawami muzyki znalazło swój wyraz przedewszystkiem w utrzymywaniu własnych, i to licznych kapel muzycznych (dla celów kościelnych i świeckich) i szkół muzycznych zwanych „bursae musicorum“, pod zarządem prefektów [4]) i pod muzycznem kierownictwem t. zw. socii praefecti. W bursach tych kształciła się bezpłatnie uboga, często ze sfer plebejskich pochodząca młodzież, pobierając naukę śpiewu solowego i chóralnego, gry na instrumentach oraz teorji muzyki i kompozycji [5]), młodzież „odwdzięczająca się dobroczyńcom swym, Jezuitom, śpiewem w kościele, biciem w kotły, a nawet udziałem w kościelnych kapelach“ [6]). Prócz młodzieży szkolnej, zwanej „i n s c r i p t i“, w skład bursy muzycznej wchodzili byli jej uczniowie, zwani „r e s p e c t i v i“ i zawodowi muzycy, zwani „s a l a r i a t i“, tworząc w ten sposób mniej lub więcej liczną, doborową zazwyczaj kapelę do usług danego kolegjum [7]). Z takiej jednej wielkiej kapeli tworzono niekiedy szereg sa-

modzielnych mniejszych kapel, zależnie od okoliczności wymagających takiego podziału. Miarą rozwoju burs muzycznych i kapel jezuickich, zaznaczających swą działalność już prawie od początku XVII wieku[8]), może być fakt, że w r. **1773**, w roku kasaty zakonu, posiadały ją prawie wszystkie kolegja[9]). Znaczenie więc jezuickich burs muzycznych było niezmiernie wielkie, gdyż stanowiły one gęsto w Polsce rozsiane środowiska muzyczne. Z nich wyszedł długi szereg mniej lub lub więcej wybitnych śpiewaków i instrumentalistów, którzy wchodzili później w skład innych kapel, wielkopańskich, katedralnych czy klasztornych lub miejskich; w nich wykształcił się też szereg polskich kompozytorów. Można więc powiedzieć, że bursy te były właściwie konserwatorjami muzycznemi ówczesnej Polski[10]).

Dowodem rozbudzonego bardzo żywo ruchu muzycznego polskich Jezuitów w wieku choćby tylko XVIII są wydane przez A. Chybińskiego z rękopisów Bibljoteki Jagiellońskiej inwentarze jezuickiej bursy muzycznej w Krakowie z lat 1737—1741[11]), w których znajdujemy tak bardzo liczne nazwiska i tytuły dzieł kompozytorów polskich. Niektóre z tych nazwisk odnoszą się do zakonników (braci) T. J., jak przedewszystkiem J. Szczurowskiego, oraz Fl. Grabowskiego (ur. 3. V. 1700)[12]) i Fr. Misterskiego (ur. 1. X. 1704). Na podstawie Katalogów osobowych T. J. (spisów imiennych członków zakonu) i innych źródeł[13]) można wymienić jeszcze szereg innych nazwisk kompozytorów jezuickich, jak n. p. Ant. Sadeckiego (ur. 1728), zapewne identycznego z tym, o którym A. Poliński pisze, że był „specjalistą do litanij chóralnych“[14]), albo i takich, o których jednak narazie niewiadomo, czy byli kompozytorami czy też nie; n. p. Jan Hoderman (ur. 1698 lub 1699), Stan. Wawrzyński lub Wawrzynkowicz (ur. 1715 lub 1719), Ant. Romer (ur. 1715), Wieńcz. Brosch (ur. 1723 lub 1729), Mik. Pajewski (ur. 1738)[15]).

Najwybitniejszym niewątpliwie kompozytorem jezuickim w Polsce w wieku XVIII był Jacek (Hyacinthus) Szczurowski.

Pierwszą krótką wzmiankę o nim podał A. Poliński w swych „Dziejach muzyki polskiej“, 1907, pisząc (str. 155) że zostawił po sobie „kilka litanij oraz koncertów religijnych na głosy pojedyncze z towarzyszeniem skrzypiec i organu“. Dalsze obszerniejsze już wiadomości o nim biograficzne (do r. 1758) i bibljograficzne (do r. 1741) przyniosły cytowane już wyżej prace A. Chybińskiego w „Kwartalniku Muzycznym“ z r. 1913 i w „Przeglądzie Muzycznym“ z r. 1929 (nr. 11). Wyniki mych nowych poszukiwań archiwalnych pozwalają obecnie uzupełnić poprzednie badania.

Nie można jeszcze z całą pewnością określić daty urodzin Szczurowskiego. „Katalog... S. J.“ z r. 1758 podaje, że urodził się *19 sierpnia 1718 r.*[16]), późniejsze zaś źródła, jak „Catalogus ad gubernandum“ z r. 1761[17]) oraz „Catalogus primus Provinciae Maioris Poloniae“ z r. 1770[18]) podaje jako datę urodzenia: *19 sierpnia 1721.* Ponieważ późniejsze te źródła zawierają sporo omyłek, przeto przyjmiemy jako bardziej wiarygodną datę: rok 1718. Szczurowski pochodził z Ziemi Czerwieńskiej, stąd źródła nazywają go „Roxolanus“ lub „Minor Polonus“. Do szkół jezuickich wstąpił w Krakowie w dniu 14. XI. 1735 będąc równocześnie uczniem bursy muzycznej w latach 1735—1737. Zwykłe śluby zakonne (vota simplicia) złożył w Kali-

szu w dniu 20. XI. 1737 r., wchodząc tem samem w szeregi braci zakonnych T. J. (frater), poczem nie odbywał już dalszych studjów teologicznych, aby zostać księdzem (pater). W dn. 15. VIII. 1746 r. otrzymał w Gdańsku stopień zakonny: coadjutor temporalis.

Stałe rubryki katalogów jezuickich („Studia, linguae" etc.) notują, że umiał oczywiście czytać, pisać, rachować, że posiadał znajomość języka polskiego i łacińskiego oraz wiedzy muzycznej („scit artem musicam"). W zakonie sprawował różne czynności, m. in. kilkakrotnie występuje jako „socius praefecti bursae musicorum".

Od r. 1737—1758 pracował w następujących kolegjach: w Kaliszu jako „socius praefecti bursae mus." (2 lata), tamże jako „aedituus" (2 dalsze lata), potem w Krośnie jako „socius pr. b. mus." (1 r.), następnie w Gdańsku jako „aedituus" (4 lata), w Toruniu w tym samym charakterze (1 r.), w Krakowie jako „socius pr. b. mus." (1 r.), w Gdańsku jako „aed." (2 l.), w Kaliszu jako „aed." (1 r.), znowu w Krakowie jako „socius pr. b. mus." (2 l.) i w tym samym charakterze w Jarosławiu (3 l.).

Do tych podanych już przez A. Chybińskiego[19]) wiadomości biograficznych dodać możemy, że w latach 1758—1761 przebywał Szczurowski jako „aedituus" w Krakowie ad St. Barbaram przez 2 lata oraz w Gdańsku również przez 2 lata[20]). W następnym czasie przebywał w Kaliszu jako „credentiarius" (6 lat), Poznaniu jako „ianitor" i „socius bursae mus." (3 lata, do r. 1771)[21]). Od r. 1771 aż do kasaty zakonu (1773) był w małej rezydencji Wołczu w Poznańskiem, gdzie przeznaczony był „ad usus", czyli poprostu do wszystkiego: do pilnowania porządku, służby i t. d.[22]).

Dalsze losy Szczurowskiego, od czasu kasaty zakonu, są nieznane.

W rkp. 2431 Bibljoteki Jagiellońskiej znajduje się inwentarz muzykaljów kapeli (bursy) jezuickiej krakowskiej z lat **1739—1741**, wydany przez A. Chybińskiego w „Kwartalniku Muzycznym" (1913 r.). W inwentarzu tym są zanotowane również dzieła Szczurowskiego, których osobny spis wydał A. Chybiński w „Przeglądzie Muzycznym" (1929 r.). Zwraca na siebie uwagę wielka stosunkowo mnogość tych dzieł, które miałyby powstać do r. 1741, gdy zatem Szczurowski był jeszcze bardzo młody. Nie jest wykluczone, że był to kompozytor bardzo płodny, któremu wobec szybkiego opanowania techniki kompozytorskiej nie przychodziło trudno zaspakajać wymagania muzyczne bursy jezuickiej. Możliwe jednak jest, że wspomniany wyżej inwentarz był uzupełniany i po roku 1741, tak że wpisane do niego utwory Szczurowskiego, mające zazwyczaj dodane słowo „authore Szczurowski", powstawały i później jeszcze. Inwentarz krakowski wymienia następujące dzieła tego kompozytora[23]):

1. Antyfony: Salve (Regina) ex E bemoll; Ave Regina coelorum.
2. Koncerty: Cor obduratum; Domine Jesu; Vanitas vanitatum; Vota mea; Sub Tuum praesidium; Fundite sonos; Peccavi Domine. — Insuper: koncert de Nativ. (Domini), Dziecino Boże; koncert de Nativ. (Domini), Infans pusille.
3. Litanje: ex E; ex G; altera (litania); litaniae de Deo et Sanctis: ex G de Providenta; de Sancto S(tanislao) Kostka ex C.
4. Motety de Beata: Memento rerum ex D. — Motety de

Deo: Vota mea ex E; Surrexit pastor bonus; Veni Creator ex A. — Motety de Sanctis: Bonum certamen ex C; Plaudite coeli ex B; Confessio et pulchritudo ex G.

5. Msze: missa ex G solennissima; missa minor ex F.

6. Psalmy: Domine ad adiuvandum ex G; Domine ad adiuvandum ex C; Dixit Dominus ex G; Confiteor ex G; Beatus vir ex G; Magnificat ex G; Laetatus sum; Beati omnes; Completorium.

7. Rorate ex B.

8. Utwory instrumentalne: Parthia ex E; Marsze ex E; Symphonia.

Do tego wykazu, zawierającego 38 utworów, dodać należy jeszcze sześć. O czterech litanjach wspominają notatki Józefa Sikorskiego[24]) (De Beata ex G vocum 8, dwie ex D, jedna ex A). Dwa zachowane utwory Szczurowskiego, gdzieindziej nie wspomniane, są: koncert de Deo (Domine non sum dignus) i litanja de Venerabili Sacramento vocum 8. Razem zatem wiemy o 44 utworach Szczurowskiego. Wobec tej pokaźnej cyfry spuścizna po nim — dwa utwory! — przedstawia się nad wyraz skromnie i wymaga dalszych poszukiwań. Ponieważ poszukiwania te, odbywane od szeregu lat, nie dały korzystnych wyników, zaś obraz muzyki polskiej XVIII. wieku jest nadal jeszcze zupełnie niejasny, przeto zbadanie nawet tylko dwóch utworów jednego z ówczesnych kompozytorów może się przyczynić do częściowego przynajmniej naświetlenia pewnych cech stylistycznych muzyki polskiej tego okresu. Zachowane utwory Szczurowskiego, należące do muzyki polskiej kościelnej, nie posiadają dat. Porównanie ich stylu wskazuje na to, że starsze cechy zawiera Concerto de Deo z tekstem „Domine non sum dignus", nowsze natomiast Litania de Venerabili Sacramento. W tym też porządku zajmiemy się nimi.

I. Concerto de Deo: Domine non sum dignus. Canto solo, Violino 1mo, Violino 2do, et Organo. Authore H(yacintho) Szczurowski Soc. Jesu mpp. Rękopis niniejszego utworu (format 22×7.8 cm), o podanym tu tytule, znajduje się w Bibljotece Narodowej w Warszawie (poprzedni właściciele: A. Poliński, następnie Państwowe Zbiory Sztuki) i jest autografem kompozytora.

Tekst koncertu: „Domine non sum dignus, ut intres meum cor, sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea", nie jest ściśle liturgiczny, ponieważ tekst ustalony ma w zakończeniu pierwszego zdania nie „meum cor" lecz „sub tectum meum"[25]). Nieliturgicznem jest też — poza częstemi powtarzaniami poszczególnych słów lub grup tekstu — powtórzenie pierwszego zdania po drugiem, aby w ten sposób osiągnąć muzyczną formę da capo *(ABA)*, którą też posiada koncert Szczurowskiego[26]), liczący 157 taktów, rozpadających się na trzy grupy:

A (takt 1—71), *B* (t. 72—86), *A* (t. 87—157).

Z powodu częstych powtarzań grup lub słów tekstu i przedzielań partyj solowych wokalnych partjami duetu skrzypcowego powstaje rozmiar kompozycji celowo wyolbrzymiony (przewaga pierwiastka muzycznego nad słownym w konstrukcji formalnej!), zresztą zgodnie z duchem czasu, gdy wpływ włoskiej muzyki świeckiej i jej form zaznaczał się też w muzyce kościelnej nawet najwybitniejszych kompo-

zytorów XVIII. wieku [27]). W ślad za nimi poszedł także Szczurowski, podobnie jak już kilku innych polskich kompozytorów, żyjących częściowo równocześnie z nim, lecz starszych od niego, n. p. O. Damian Pijar.

Koncert Szczurowskiego, mający tonację *D-dur* i utrzymany w całości w takcie parzystym (₵) i tempie grave, posiada w obrębie swych 2 wzgl. 3 części następujący układ formalny:

I.: 1. Wstęp instr. (2 skrz. i org.), t. 1—11; 2. Canto i org. (Domine non num dignus ut intres meum cor), t. 12—17; 3. instr. (2 skrz. i org.), t. 17—25; 4. Canto i org. (tekst j. w.), t. 26—35; 5. instr. (j. w,), t. 35—39; 6. Canto i org. (tekst j. w.), t. 39—45; 7. instr. (j. w.), t. 45—49; 8. Canto i org. (tekst j. w.), t. 49—61; 9. instr. (j. w.), t. 61—71.

II.: 1. Canto i org. (tekst: Sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea), t. 72—75; 2. instr. (j. w.), t. 75—80; 3. Canto i org. (tekst j. w.), t. 80—86.

III.: (t. 87—157) = I.

Jak więc widzimy, w I = III części tekst jest powtarzany bez zmian 4 razy i tyleż odcinków wokalnych, przedzielonych odcinkami instrumentalnemi w ilości pięciu przypada na ten sam tekst. Materjał melodyczny jest we wszystkich częściach wokalnych i instrumentalnych spokrewniony z sobą bardzo blisko, niektóre motywy powracają stale lub z małemi zmianami; mimo to można uzyskać następujący schemat dla I i III części, przyczem odcinki instrumentalne oznaczamy alfabetem arabskim, wokalne zaś greckim: *a*, α, *a*, α', *b*, β, *c*, γ, *a* — w części II: δ, *d*, δ. Schemat modulacyjny nie sięga poza tonację dominanty (*A-dur*) i tonację mollową równoległą, która panuje w części drugiej. (Cz. I = III: ***D-A-D; D-A-D; D-A-D-A-D:*** cz. II: ***h-D-h***).

W stosunku do rozmiarów utworu materjał motywiczny wykazuje różnorodność. Stosunki motywiczne dotyczą z jednej strony składowych części koncertu (ABA), z drugiej zaś strony odcinków wokalnych i instrumentalnych. Ten wzajemny stosunek w obrębie części jest przeważnie luźny, ograniczając się do fragmentarycznych tylko filjacyj. Mniej natomiast lub więcej silny wzajemny związek w motywice zachodzi między odcinkami wokalnemi a instrumentalnemi. Łączność pomiędzy jednemi i drugiemi w I. wzgl. III. części utrzymuje stale przewijający się przez nie, niezmienny motyw do słów: „non sum dignus" (n. p. w takcie 14:



lub 41:



stanowiąc jakby „motyw dewizowy". Struktura melodyczna poszczególnych odcinków, skoncentrowana dookoła tego motywu wzgl. biorąca go za punkt wyjścia dla swego dalszego rozwijania, posiada naogół formę mniej lub więcej swobodną, tworząc zazwyczaj rodzaj śpiewnego parlanda, nie wolnego jednak od ozdób, jak n. p. trylów lub figur biegnikowych w wartościach szesnastkowych, a nawet dłuższych zwrotów koloraturowych (n. p. na zgłoskach: „*Domine*" (t. 12, 39—40, 49—50) lub „*intres*" (t. 15, 33—34, 44), albo też przechodzi w dość prymi-

tywną arjozyjną deklamację (n. p. takt 52—61). Wyłącznie ten ostatni rodzaj panuje w części B. Wszystkie te czynniki jednakże są w mniejszym lub większym stopniu zespolone. Rytmika, odpowiednio do rodzaju melodyka, posiada przebieg ósemkowo-szesnastkowy. Tu i ówdzie zdarzają się rytmy synkopowane, które w drugiem dziele Szczurowskiego (w Litanji) należeć będą do o wiele częstszych zjawisk.

Melodyka odcinków instrumentalnych, jakkolwiek przeważnie samodzielna (w t. 45—49 przejęcie motywów wokalnych) ogranicza się jednak tylko do motywiczno-progresyjnego prowadzenia głosu. Panującym jest motyw szesnastkowy, powtarzany i prowadzony progresyjnie, będący ozdobnem opisaniem wyżej podanego motywu wokalnego:



Obok niego sporo miejsca zajmuje banalny motyw ósemkowy złożony z sekundy wgórę i wdół. Tryle i przednutki długie ozdabiają mało treściwe głosy instrumentalne.

Strona harmoniczna utworu nie przedstawia się szczególnie interesująco. W całości panuje harmonika jak najprostsza, nie wykraczająca poza akord dominantowo-septymowy, nuty przejściowe normalne; opóźnienia występują w postaci $\frac{6-5}{4-3}$; często są stosowane pochody akordów sekstowych, często też w obrębie jednego taktu rządzi tylko jedna funkcja harmoniczna [28]). Wszystkie te środki wraz z wąskim zakresem modulacyjnym, nie przekraczającym tonacji dominantowej i równoległej, wskazują na utwór możliwie najprostszy w całej swej konstrukcji harmonicznej.

Kilka uwag należy jeszcze dorzucić odnośnie do techniki instrumentalnej. Głosy skrzypiec (I: d^1-h^2, II: cis^1-g^2) są prawie stale prowadzone w równoległych tercjach, niekiedy sekstach. Na szczególniejszą uwagę zasługuje zastosowanie w całym utworze stroju skrzypiec niższego o wielką sekundę od normalnego, na co wskazuje zanotowanie głosów skrzypcowych w tonacji *E-dur* (I: e^1-cis^3, II: dis^1-a^3), gdy panującą jest tonacja *D-dur*. Niższy strój skrzypiec, nie mający zresztą nic wspólnego ze skordaturą, t. j. przestrojeniem skrzypiec przełamującem zasadę stroju kwintowego [29]), pozostaje niewątpliwie w związku z celem osiągnięcia przytłumionego resonansu, a w ten sposób ciemniejszej barwy (oraz odpowiedniego nastroju) dla podkreślenia tem silniejszego kontrastu z jasną barwą solowego sopranu. Tego rodzaju postępowanie było już dobrze znane w XVII. wieku [30]).

Wreszcie należy wspomnieć, że w omawianym koncercie Szczurowskiego nie znajdujemy określeń dynamicznych.

Przechodząc obecnie do kwestji formy koncertu Szczurowskiego zauważymy przedewszystkiem, że odcinki wokalne i instrumentalne utrzymane są przeważnie w formie swobodnej jednoczęściowej; tylko niektóre odcinki instrumentalne są dwuczęściowe ze względu na swój dualizm motywiczny; jeden z odcinków tych ma formę ***abb***. Wzajemne przeplatanie się odcinków instrumentalnych i wokalnych, parlandowy lub ariosowy charakter melodyki z elementami koloraturowemi oraz

schemat formalny *ABA* wskazują na małą kantatę solową o ogólnych rysach stylistycznych sięgających w głąb I. połowy XVIII. wieku.

Nie da się zaprzeczyć, że muzyka tego utworu Szczurowskiego nie posiada wybitniejszych znamion wartości artystycznej, widoczna jest w niej nie tylko powierzchowność treści, ale i pobieżność opracowania, tak charakterystycznego w tej epoce u kompozytorów klasztornych[31]), piszących swe utwory bardzo często okolicznościowo. Niemniej jednak niewielka jeszcze ilość tego rodzaju utworów polskich kościelnych, jakie zdołano dotychczas odnaleźć, a zarazem brak szczegółowszych badań nad tą epoką muzyki polskiej, wymagały dokładniejszego omówienia koncertu jezuickiego kompozytora. Ujmując zaś ogólnie cechy i właściwości choćby tylko melodyczne (poza formalnemi) koncertu Szczurowskiego: motywiczność, parlando, arjozyjną deklamację, ornamentykę, służącą zazwyczaj do silniejszego podkreślenia wagi czy wyrazu słów, oraz progresyjność struktury melodycznej, możemy stwierdzić, że wszystkie one razem wzięte są wspólne przeważnej ilości tego rodzaju utworów kościelnych z I. połowy XVIII wieku i odpowiadają znanym ówczesnym manierom włoskim poczynając jeszcze od I. szkoły neapolitańskiej, a także południowo-niemieckim (wiedeńskim).

W zupełnie innem świetle w stosunku do omówionego poprzednio koncertu ukazuje się na znacznie szerszą miarę zakrojona i wyzyskująca bogatsze środki techniczne, a więc tworząca właściwszą podstawę dla oceny talentu i wiedzy kompozytora:

II. Litania de Venerabili Sacramento. Rękopis tego utworu zachował się w Archiwum Archidjecezjalnem w Poznaniu. Na karcie tytułowej znajdujemy napis: „Litania de venerabili Sacramento. A vocibus 8. Canto Primo, Canto Secundo, Basso, Violino Primo, Violino Secundo, e Tromba Prima, Tromba Secunda, Organo. Authore Hiacintho Sczurowski S. J." (tak!). Rękopis należał poprzednio do bibljoteki opactwa w Obrze („Chori Monasterii Obrensis S .O. C.").

Całość utworu liczy 591 taktów i rozpada się na 9 części:

I. Takt 1—196: *Allegro,* t. $^3/_8$, *D-dur.* Tekst: Kyrie eleison, Christe eleison, Christe audi nos, axaudi nos. Pater de coelis, Deus, Fili Redemptor mundi, Deus, miserere nobis. Spiritus Sancte Deus, Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis. Panis vivus de coelo descendens miserere nobis. Deus absconditus et Salvator miserere nobis. Frumentum electorum, vinum germinans virgines, miserere nobis. Panis pinguis et delitiae regum miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. takt 1—26, duet dwojga skrzypiec z tow. org.; 2. t. 27—92, tutti z epizodami duetowemi 1. i 2. sopranu z tow. dwojga skrz. bez org. (t. 35—38, 68—71, 83—86) i tercetu wok. z tow. skrz. i org. (t. 88—90); 3. t. 92—103, duet skrz. z org.; 4. t. 103—129, duet sopranów z org.; 5. t. 129—144, tercet wokalny z tow. dw. skrz. i org.; 6. t. 145—168, tutti z epizodami duetu sopr. z tow. skrz. bez org. (t. 150—151, 155—156), duetu sopr. bez żadnego tow. (t. 160—161, 164—165), tercetu wok. z tow. skrzyp. i org. (t. 152—154, 157—159); 7. t. 168—196, zespół instr.

II. Takt 197—257: *Andante,* t. C, *A-dur.* Tekst: luge sacrificium, oblatio mundi, Agnus absque macula, mensa purissima, angelorum esca miserere nobis. Manna absconditum, memoria mirabilium Dei miserere nobis. Panis supersubstantialis miserere nobis. — Dyspozycja środków

wokalno-instr.: 1. t. 197—213, duet skrzypc. z org. i epizodem duetu sopranów z org. (t. 206—207); 2. t. 214—221, duet sopr. z org.; 3. t. 221—225, duet skrz. z org.; 4. t. 226—233, duet sopr. z org.; 5. t. 233—23, duet skrz. z org.; 6. t. 237—242, solo 1. sopranu z org.; 7. t. 245—248, duet sopr. z org.; 8. t. 249—257, duet skrz. z org.

III. Takt 258—307: *Vivace*, t. C, *D-dur*. Tekst: Verbum caro factum est habitans in nobis, Hostia sancta calix benedictionis miserere nobis. Mysterium fidei, praecelsum et venerabile Sacramentum miserere nobis. Vere propitiatorium pro vivis et defunctis miserere nobis. Coeleste antidotum, quo a peccatis praeservamur miserere nobis. Verbum caro factum est. — Ustęp ten jest basowem solo z tow. org. (t. 258—259, 266—271, 275—280, 284—300) z epizodycznem towarzyszeniem 2 skrzypiec (t. 278—280, 289—291, 296—298) i zespołu instr. (292—293), naprzemian z wyłącznie instrumentalnemi epizodami całego zespołu instr. (259—266, 271—275, 280—284, 300—307).

IV. Takt 308—323: *Adagio*, t. C, *h-moll*. Tekst: Stupendum super omnia miraculum, Sacratissima dominicae passionis commemoratio miserere nobis. Donum transscendens plenitudinem, Memoriale praecipuum divini amoris miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 308—310, duet skrz. z org.; 2. t. 310—323, tercet wokalny bez tow. (t. 310—311, 313—317, 319—323) lub z tow. 2 skrz. i org. (t. 311—313, 317—319).

V. Takt 324—347: *Vivace*, t. 323—333, *Adagio*, t. 333—340, *Allegro*, t. 340—347; t. C, *D-dur*. *D-dur*, *h-moll*, *h-moll*. — Tekst: Tremendum ac vivificum Sacramentum, Panis omnipotentia verbi caro factus miserere nobis. Incruentum sacrificium, cibus et conviva miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 324—326, duet trąbek z org.; 2. t. 326—330, tercet wokalny z tow. org.; 3. t. 330—333, tutti; 4. t. 333—340, tercet wokalny z tow. skrz. i org.; 5. t. 340—347, tutti.

VI. Takt 348—398: *Andante*, t. C, *D-dur*. — Tekst: Dulcissimum convivium cui assistunt angeli ministrantes, Sacramentum pietatis miserere nobis. Vinculum caritatis offerens et oblatio miserere nobis. Spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, Refectio animarum sanctarum miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 348—355, duet trąbek z org.; 2. t. duet sopranów z org. (t. 355—358, 363—367, 373—378, 382—391) naprzemian z epizodami duetowemi trąbek (t. 358—363, 367—373, 378—382); 3. t. 391—398, duet trąbek.

VII. Takt 399—416: *Adagio*, t. $^3/_8$, *h-moll*. — Tekst: Viaticum in Domino morientium miserere nobis. — tercet wokalny bez towarzyszenia instr.

VIII. Takt 417—468: *Allegro*, t. $^2/_4$, *D-dur*. — Tekst: Pignus futurae gloriae miserere nobis. — Tutti (t. 417—451 fugato).

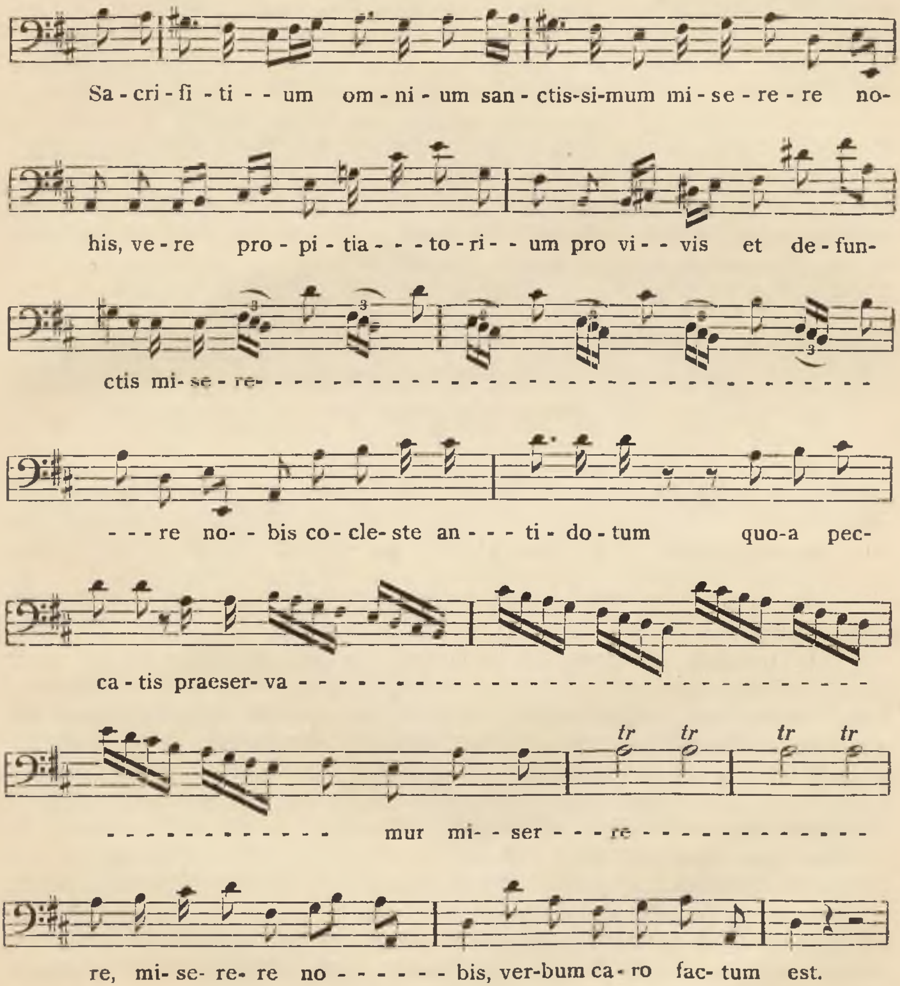
IX. Takt 469—591: *Lente*, t. $^3/_4$, *D-dur*. — Tekst: Agnus Dei qui tollis peccata mundi parce nobis Domine, ...exaudi nos Domine, ...miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 469—490, cały zespół instr.; 2. t. 490—511, duet 1. sopranu i basu z org.; 3. t. 511—532, duet skrzypiec z org.; 4. t. 532—548, duet sopranów z org.; 5. t. 548—569, cały zespół instr.; 6. t. 569—591, tutti z epizodem duetu sopranowego (bez tow. org., t. 585—588).

Już z powyższego zestawienia jest widoczne, że w przebiegu

formalnym tego tworu dominuje zasada ustawicznej, przeważnie co kilka taktów następującej zmiany w dyspozycji środków, a więc ten rodzaj budowy, który można nazwać odcinkowym. Dotyczy on zarówno wokalnych, instrumentalnych i wokalno-instrumentalnych, jak i solowych i zespołowych odcinków. Wiemy że ta „odcinkowość" jest dla czasów Szczurowskiego typowa. Pozostaje to również w związku z rodzajem tekstu i rodzajem melodyki, do tekstu przystosowanej.

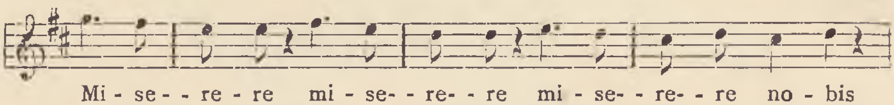
Jakkolwiek w każdym utworze wokalnym wzgl. wokalno-instrumentalnym melodyka pozostaje w ścisłym związku z tekstem (strona metryczna i nastrój), to jednak szczególny wpływ na strukturę melodyki wywiera tekst litanijny. Do charakterystycznych cech melodycznych litanijnych należy: 1. powtarzanie tego samego tonu, 2. powtarzanie tej samej frazy, dostosowanej do długości tekstu (zdania), 3. powtarzanie tej samej frazy w warjacji [32]). Litanja Szczurowskiego wykazuje pod względem melodycznym stosowanie tych zasad, i to w znacznej mierze. Uwidacznia się to w powtarzaniu i związanem z niem stosowaniu progresji, następnie w używaniu popularnego i niezmiernie często nadużywanego w XVIII. wieku „parlante" [33]), które snuje się niemal bez przerwy przez całą kompozycję, przerywane jedynie instrumentalnymi ustępami i zrzadka koloraturami wokalnemi. Właśnie „parlante" udogadnia szczególnie powtarzanie kilkakrotne tego samego tonu. Szczurowski nie ograniczał się jednak tylko do poszczególnych nielicznych powtórek tonu, obok nich bowiem progresje w „parlante" obejmują całe takty i grupy dwu- i więcejtaktowe. To nadmierne używanie progresyj w Litanji pozostaje w ścisłym związku z prądem ówczesnej epoki. Stary środek, jakim jest progresja, stał się w XVIII. wieku z innych również powodów szczególnie ważny. Rola jego nie ograniczała się tylko do metrycznego grupowania frazy melodycznej; w bardzo szerokiej mierze progresja służyła przedewszystkiem do spotęgowania wyrazu muzycznego, a przytem dzięki swej modulacyjnej właściwości uwydatniała silnie harmonję [34]). — „Parlante" Szczurowskiego posiada kilka typowych dla jego czasów odmian [35]), jak: utrzymywanie się mniej więcej na jednej wysokości linji melodycznej z zastosowaniem małych interwałów w głosach sopranu 1. i 2., a większych, gdyż zaznaczających harmonję, w basie, następnie powtarzanie tego samego tonu w obrębie jednego taktu, niekiedy nawet dwóch, albo też, wskutek wielkiej obfitości nut obcych, zwłaszcza zamiennych, niekiedy niemal ustawiczna wymiana trylowa między nutą główną a nutą poboczną. Dłuższy lub krótszy odcinek parlante'a kończy się zazwyczaj mniej lub więcej rozwiniętą frazą melizmatyczną, kadencjonującą. Wybitna przewaga parlante'a w Litanji tłumaczy równocześnie dość skromne wykorzystanie bardziej rozwiniętej melodyki, bogatszej w większe interwały. Interwał seksty w obu kierunkach rzadko bywa przekraczamy. Pomijając niektóre martwe interwały (oktawa, decyma), do wyjątków zaliczymy np. skok nony i septymy w. w basie. Inaczej natomiast przedstawiają się pod tym względem niektóre melodje koloraturowe. Tu należy przedewszystkiem popisowa partja basu w III. części. I ona posiada charakter deklamacyjny, niemniej jednak swobodne posługiwanie się interwałami i koloratura nadają jej odrębny w Litanji charakter. Zauważamy tu kwartę zmn. w dolnym kierunku, septymę małą wgórę, septymę w. wdół, oktawy

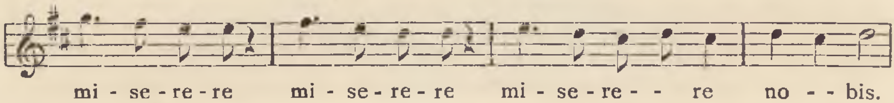
w obydwóch kierunkach, nonę w górę, ponadto akord kwartsekstowy rozłożony wgórę, podobnież akord dominantowoseptymowy, następstwo seksty w. i tercji m. po sobie wgórę. Przytem koloratura wymaga znacznej sprawności technicznej, jak wskazuje następujący przykład (t.284—300):



Niezaprzeczona świeckość cytowanego tu wyjątku[36]), rażąca swym wyłącznie popisowym charakterem i brakiem związku z treścią tekstu, to jeden z wybitnych objawów hołdowania ówczesnych, nawet z zakonnem życiem związanych kompozytorów polskich nowemu stylowi (choćby w zewnętrznych jego cechach)[37]), o wyraźnych znamionach operowych. Jest to równocześnie wyraz tak silnej w XVIII. wieku tendencji do dania absolutnej przewagi zasadzie czysto muzycznej[38]); koloratura zjawia się wprawdzie w szczytowym punkcie nastrojowej treści tekstu, lecz charakter tej koloratury nie pozostaje w związku psy-

chologicznym z tekstem (skoczny charakter koloraturowych motywów i... „miserere"). Należy jednak zaznaczyć, że w przeciwieństwie do bardzo wielu ówczesnych kompozytorów piszących w stile moderno Litanja Szczurowskiego okazuje jednak powściągliwość w stosowaniu koloratur. Zachodzą gdzieniegdzie zwroty melizmatyczne o biegnikowym charakterze, niekiedy z użyciem progresji, oraz małe ozdobniki. Łatwo domyśleć się, że zachodzą one przedewszystkiem przy słowie „m i s e r e r e". Że z inicjatywy biegłego w sztuce wokalnej śpiewaka mogły być dodawane jeszcze inne ozdobniki lub nawet koloratury, to już wynika z charakterystycznych cech praktyki wokalnej XVIII. wieku [39]. — Wreszcie należy w związku z przewagą „parlante'a" u Szczurowskiego zwrócić uwagę na stosowanie maniery „h o k e t y c z n e j" w jego Litanji, maniery przedzielania krótkich motywów pauzami, dla wyrażenia różnych uczuć, zwłaszcza westchnień i zawodzeń [40]. Zrozumiałem jest że ma to miejsce zwłaszcza przy słowie „miserere". Przykład (t. 340—347):





Od maniery tej nie stronili nawet najwięksi ówcześni twórcy (np. Durante) [41].

W o wiele wyższym niż melodykę wokalną stopniu cechuje głosy instrumentalne mnogość interwałów wynikających z rozłożenia trójdźwięków i akordów septymowych. Dotyczy to zarówno samodzielnych jak i akompanjujących ról tych głosów w tutti (oczywiście poza przejmowaniem motywów z wokalnych głosów). W tutti zauważamy też oplatanie szesnastkowemi figurami instrumentalnemi „parlante'a", niekiedy zaś jego wzmocnienie za pomocą tremolanda w większych nawet interwałach (por. tremolo przy słowie „t r e m e n d u m"). I tu zatem widzimy zasadnicze cechy stylistyczne w ł o s k i e g o stile moderno w muzyce instrumentalnej, rozpowszechnione już w I. połowie XVIII. wieku. Należy do nich również koncentrowanie melodyki dookoła jednego lub kilku tonów zasadniczych (ze stanowiska harmonji) przy pomocy wszelkiego rodzaju nut obcych.

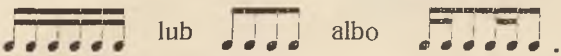
Czasowe cechy stile moderno uwidaczniają się również w r y t m i c e, i to nie tylko tej, która jest właściwa dla „parlante". Do typowych cech, właściwych kierunkom muzyki w ł o s k i e j zaliczymy przedewszystkiem s y n k o p y i t r i o l e. (Por. wyżej cytowany przykład sola basowego). Synkopy występują często w progresjach. Są one liczniejsze w ustępach instrumentalnych, także w tutti. Obfitują one w różne kombinacje rytmiczne i w połączeniu z rożnemi rytmami, które je otaczają; występuja albo w jednym głosie albo parami (skrz. 1. i 2. lub tr. 1. i 2.), stosując też dopełnienia rytmiczne z resztą zespołu. Rodzaj tej rytmiki uzmysłowią dwa przykłady:



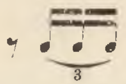
Wyjątkowo tylko cały zjespół instrumentalny występuje z rytmem synkopowanym:



W tutti występują synkopy rzadziej. Zaznacza się tu tylko dążność do rozdrabniania wartości rytmicznych głosów wokalnych i uzupełnianie rytmiczne wszystkich głosów do jednego wspólnego rytmu:



Interesującym przykładem jednak jest t. 340—347, gdzie w tutti głosy skrzypiec alternują melodycznie i rytmicznie motywami o rytmice:



głosy trąbek posiadają równe ósemki, podobnie jak partja organowa, zaś głosy wokalne występują alternatywnie z figurą:



Przypadek zastosowania monorytmji dla specjalnego celu widzimy w t. 331—332 przy słowie „tremendum", gdzie występuje punktowane t r e m o l o w połączeniu z „parlante" głosów wokalnych, wykonywanem staccato. Nastrój zawarty w słowie „tremendum" potęguje zastosowanie zwykłego w takich wypadkach akordu septymowego zmniejszonego. Dramatyczny wyraz tego momentu osiągnął zatem Szczurowski wszystkiemi znanemi sobie środkami stile moderno [42]), które to środki pochodzenia operowego znalazły wówczas zastosowanie, niezawsze stosowne, także w muzyce kościelnej [43]).

H a r m o n i k a Szczurowskiego, oparta już na zupełnie skrystalizowanej tonalności *dur-moll,* — kończenie ustępów mollowych w cz. IV, V i VII trójdźwiękiem durowym jest jeszcze powszechną wówczas manierą [44]) — uwidacznia swobodne posługiwanie się zarówno trójdźwiękami i ich przewrotami, jak i akordami septymowemi na wszystkich niemal stopniach i we wszystkich przewrotach, także w charakterze opóźnień, przejściowych nut i zamiennych, oraz — jeszcze rzadko — akordami nonowemi. Pod tym względem zatem harmonika Szczurowskiego jest już szerzej rozbudowana niż harmonika niektórych przynajmniej współczesnych mu kompozytorów polskich, np. Pyrszyńskiego; wskazuje to na p ó ź n i e j s z y czas powstania Litanji Szczurowskiego, zapewne w trzeciej ćwierci XVIII. wieku. Nie wnosi natomiast ten utwór nowych zdobyczy w zakresie akordów alterowanych; altero-

wanie górnej subdominanty było w muzyce polskiej znane już dawniej. W daleko wyższym jednak stopniu uwidaczniają się w Litanji inne jeszcze cechy ówczesnej harmoniki, jak chromatyka dla celów modulacyjnych, postępy akordów septymowych po sobie, akordy septymowe zmniejszone (dla wywołania nastroju dramatycznego, patetycznego, wyrazu bólu itp.[45]), np. w Litanji przy słowach „passionis", „tremendum"), oraz bogate i różnorodne wykorzystanie wszystkich rodzajów nut obcych, wyróżniając się i pod tym względem spośród szeregu ówczesnych kompozytorów polskich. W odpowiedniej zatem mierze znajdują się w Litanji tak charakterystyczne dla ówczesnej szkoły włoskiej komplikacje dyssonującej harmoniki, jak opóźnienia przy pomocy akordu kwartsekstowego lub dominantowej septymy z ewent. połączeniem z noną, niekiedy z ich ozdobnem rozwiązaniem, i to w kadencjach i poza niemi,

11—10 9—5
oraz inne ich formy, niezwiązane zwykle z kadencją, n. p. 9— 8, 7—3,
765 654 | 8
543, ewent. w połączeniu z przejściowemi dyssonansami: 432 | 3, wreszcie typowe w tym czasie progresyjne szeregi opóźnień: 7—6 lub 9—8—7—6. Częstem zjawiskiem są też wymiany na dłuższej lub krót-
5—6
szej przestrzeni w drobnych wartościach nut między akordami 3—4. Kilkakrotnie zastosował Szczurowski nutę leżącą, przeważnie w basie, w zwykłej zresztą postaci. — Modulacje, bardzo często stosowane, dotyczą tonacji dominantowych, równoimiennych i równoległych. Na wyszczególnienie jednak zasługuje modulacja z tonacji A do h przez podwyższenie *A* do *ais* (t. 337). — Na stereotypowe panowanie jednej funkcji lub jednej harmonji w obrębie całego taktu mieliśmy już sposobność zwrócić uwagę[46]). Jest to powszechne w tym czasie zjawisko. Niekiedy zdarzają się u Szczurowskiego wadliwe połączenia akordów, dające w wyniku równoległe kwinty.

Homofoniczno-harmoniczny styl Litanij Szczurowskiego, wspomniany już w omówieniu jego melodyki, uwidacznia się w prowadzeniu głosów równoległemi tercjami i tekstami[47]), jako cecha ogólniejsza już w I. połowie XVIII. wieku[48]). Samodzielniejsze prowadzenie głosów widzimy jedynie w fudze (cz. VIII), gdzie stosowane są liczne i rozmaite dysonansy przygotowane i nieprzygotowane, traktowane dość swobodnie. Ale w tem widocznem dążeniu do polifonicznego traktowania głosów zaznacza się wpływ harmonicznej homofonji, oddalając kompozytora od stylu ściślejszego. — W związku z kwestjami harmoniki możemy omówić rolę basu cyfrowanego, organowego. W tutti i w tercetach podwaja wokalny głos basowy. W ustępie fugowanym zaznacza na dawny sposób odpowiednią zmianą klucza wstępowanie głosów wokalnych. We wszystkich innych wypadkach przy towarzyszeniu zespołowi instrumentalnemu i zespołowi solowych głosów wokalnych postępuje po głównych stopniach zasadniczych harmonij. Chwiejność znaczenia basu cyfrowego po r. 1750 uwydatnia się w ten sposób, że bas ten w Litanji — pomijając już drobne odcinki — znika zupełnie w homofonicznych tercetach IV i VII części.

Już poprzednio wskazaliśmy na rodzaj dyspozycji środków wokalnych, instrumentalnych i wokalno-instrumentalnych. Znajdujemy więc w Litanji Szczurowskiego następujące rodzaje solowych i zespołowych

środków: 1. sola basowe (pojemność tego głosu: E-fis^1), sola 1. sopranu (pojemność: d^1-h^2), sopran 2. (pojemność: cis^1-g^2) nie występuje solowo; 2. duet sopranów bez towarzyszenia (cz. I, IX), duet sopr. z tow. organ. (cz. I, II, V, VI, IX), duet sopr. z tow. skrzypiec i org. (cz. II), duet sopr. z tow. skrzypiec bez org. (cz. I), duet sopr. I i basu z tow. org. (cz. IX); 3. tercet sopranów i basu z tow. skrzypiec i org. (cz. I, V, IX), tercet sopranów i basu bez tow. (cz. I, IX). Można zatem stwierdzić, że Szczurowski wyzyskał wszelkie możliwe kombinacje głosów wokalnych. Towarzyszenie instrumentalne, całkowicie niesamodzielne, polega na podwajaniu głosów wokalnych, postępujących w tercjach lub sekstach, albo na ich harmonicznem uzupełnieniu.

Ustępy wyłącznie instrumentalne tworzą albo pełny zespół instrumentów (cz. I, III, IX) albo duet skrzypcowy z org. (cz. I, II, IV, IX) lub duet trąbek z org. (cz. VI). Głosy instrumentalne są zgodnie z ówczesnym stylem prowadzone również w równoległych tercjach lub sekstach. Głosy trąbek, oile występują równocześnie z głosami skrzypiec, podwajają je lub też jedna z trąbek uzupełnia harmonję. W solowym duecie w cz. VI trąbki posiadają zasiąg clarinowy (I: a^1-fis^3, II: fis^1-cis^3), [49]), w przeciwieństwie do normalnego [50]) ich zasięgu (I: a-h^2, II: a-gis^2) w innych partjach zespołowych i w tutti. Oddziałuje tu zatem jeszcze dawniejsza praktyka, zwolna w czasach Szczurowskiego zarzucana na korzyść innych instrumentów (zwłaszcza fletu) [51]). Ograniczenie zasięgu trąbek dokonało się zwłaszcza we włoskich orkiestrach kościelnych XVIII. wieku. Stosowanie więc tonów clarini, zwykle nie przekraczających es^3, można zaliczyć wówczas do wprost już wyjątkowych wypadków [52]).

Tutti w mniejszych lub większych rozmiarach znalazło zastosowanie w I, V, VIII i pod koniec IX części. Instrumentacja wykazuje tu już wyższy stopień rozwoju [53]) niż u niektórych innych współczesnych polskich kompozytorów, np. Pyrszyńskiego. Dominujące w zespole instr. głosy skrzypcowe okazują — poza wzmocnieniami wokalnych głosów w ustępie fugowym — skłonność do wyjścia poza rolę podpory tych głosów przez oplatanie ich melodji akordami rozłożonemi w drobnych wartościach rytmicznych lub przez zastosowanie tremolanda szesnastkowego, w kilku wypadkach zachodzi unisonowe przeważnie tremolo skrzypiec bądź uzupełniające harmonję bądź też podwajające nutę stałą organów, a efekt ten, przyjęty z operowej muzyki włoskiej zwłaszcza neapolitańskiej [54]), w zastosowaniu do powtarzanych często słów „miserere", ma za zadanie nadać odnośnym momentom silniejszy wyraz dramatyczny [55]). Rola trąbek w tutti polega głównie na podkreślaniu rytmicznej i dynamicznej strony głosów. W rezultacie akompanjament w tutti Litanji Szczurowskiego posiada już dzięki bardziej indywidualnemu traktowaniu instrumentów nowe cechy stylistyczne [56]) w obrębie ówczesnej muzyki polskiej, podobnie jak technika instrumentacyjna w wyłącznie instrumentalnych ustępach Litanij. Fakt ten należy tem bardziej podkreślić, że Szczurowski był również kompozytorem orkiestrowym (marsze, partity, symfonje). Obszerniejsze potraktowanie jego instrumentacji byłoby możliwe tylko w wypadku odnalezienia jego orkiestrowych dzieł, o których istnieniu wiemy jedynie z zapisków inwentarskich kapeli jezuickiej.

Na szereg uwag zasługuje jeszcze dynamika w Litanji Szczu-

rowskiego, ponieważ kwestja rozwoju dynamiki w muzyce polskiej XVIII. wieku nie jest zupełnie jeszcze napoczęta. Otóż naogół dynamika Szczurowskiego nie odbiega od powszechnych norm pierwszej połowy XVIII. wieku. Zna on tylko „forte“ i „piano“. Kontrasty dynamiczne są zwykle bardzo bliskie i wynikają z częstych zmian w obsadzie zespołowej. Najliczniejsze kontrasty zachodzą w związku z powtarzaniem słowa „miserere“, a to celem uniknięcia monotonji dynamicznej (n. p. w taktach 68—72: ***p-f-p***) Wiemy że te kontrasty w obsadzie i dynamice miały w I. połowie wieku XVIII. znaczenie zastępcze dawnej dwuchórowości weneckiej [57]) i były równocześnie środkiem wyrazu dramatycznego [58]), tem silniejszego, im silniejszy był kontrast. Największy efekt tej dramatycznej dynamiki zachował Szczurowski na sam koniec Litanij (t. 580—591). Ślady techniki weneckiej, wskazujące jednak i na oddziaływanie w ówczesnej muzyce polskiej wpływów włosko-wiedeńskich, są ponadto widoczne w kilkakrotnem zastosowaniu djalogowania, znowu przy powtarzaniu słowa „miserere“, a ponadto „parce nobis“, co również posiada związek z kwestją dynamiki.

Kilka uwag poświęcimy jeszcze traktowaniu tekstu w Litanji. Szczurowski łączy kilka wierszy w jedną muzyczną część, z wyjątkiem cz. VII. i VIII., gdzie tekst ogranicza się do jednego zdania. Poszczególne słowa i wiersze są bardzo często powtarzane czy to ze względów czysto muzycznych czy też dla podkreślenia ich szczególnej wagi [59]), przyczem — jak to już wynika z form Litanji — odnosi się to szczególnie do słów „miserere nobis“, których powtórki dochodzą do sześciu i więcej powtórzeń (cz. VIII, IX). Niezaprzeczalnem jest przytem pewne lekceważenie tekstu na rzecz czynnika czysto muzycznego: niejednokrotnie powtórki słowa „miserere“ są połączone ze skrótem tego słowa, poczem dopiero pojawia się całkowity wyraz (n. p. w t. 375—378 i 408—416: misere-misere-misere-miserere). Przewaga czysto muzycznego czynnika nad kwestją należytego traktowania tekstu zaznacza się szczególnie w ustępie fugowanym, w którym temat jest nierozerwalnie złączony z tym samym wierszem tekstu. Pozatem deklamacja tekstu dzięki zastosowanie „parlante'a“ i odpowiedniej melodyce jest przeważnie poprawna (do wyjątków zaliczymy t. 292 z wadliwą akcentuacją: *„antidotum“).*

Jak łatwo z wyżej podanego opisu stwierdzić, skrajne części Litanji posiadają największe rozmiary: część I. liczy 196 taktów, część IX 123 takty. Zajmują one razem przeszło połowę utworu (318 t.). W tych też częściach układ formalny występuje najwyraźniej, gdy w częściach pozostałych można rozpoznać jedynie ich rozczłonkowanie na drobne stosunkowo cząstki, nie tworzące zwykle samodzielnych zamkniętych jednostek. Budowa ich jest zatem luźna i opiera się na zestawieniu z sobą cząstek różnych co do materjału. Jednolitość, spójnia jest jednak zgodnie z ówczesnemi tendencjami zachowana przez ujęcie tych części na ich początku i na ich końcu temi samemi ustępami (z wyj. cz. V) [60]), czasem przez powtórzenie w warjancie pierwszego ustępu lub ewent. jednego ze środkowych w obrębie części, co jednakże nie posiada jakiejś prawidłowości formalnej. Wyjątkowo jednolicie przedstawia się część ostatnia (IX), ułożona z kolejnych wymian ustępów instrumentalnych i wokalnych z tym samym materjałem, przyczem zjawiają się ustępy wokalne w coraz to nowych warjantach. Podejmowanie

przez ustępy wokalne naczelnego tematu instrumentalnego, rozwijanego następnie swobodnie, wskazuje na technikę dewizową[61]). Panuje więc naogół brak zamkniętej formy wokalnej, jak arji lub ariosa, co może być uważane również za pewien dowód umiarkowania w stosowaniu form aryj, niewątpliwie pod wpływem kierunków południowo-niemieckich[62]). Formę arji dwuczęściowej posiada jedynie solo basowe z koloraturą (p. wyżej), poprzedzone solem basowem o charakterze zbliżonym do ariosa. Odrębne znaczenie zajmuje w Litanji dwuczęściowa cz. VIII, złożona z fugata, wprowadzanego w tym czasie pod wpływem włosko-wiedeńskim, i homofonicznego ustępu, który to kontrast (także w tematach) jest znowu przejawem stile moderno (spotęgowanie wyrazu dramatycznego)[63]).

Litanja Szczurowskiego przedstawia formę niemal najpowszechniejszą w muzyce kościelnej z połowy XVIII. wieku, jeden z licznych rodzajów kantaty kościelnej zespołowej (ensemblowej). Przemawiają za tem wszystkie części składowe, jak: sola, duety, tercety wokalne, tutti, samodzielne ustępy instrumentalne, charakterystyczne fugato w ustępie przedostatnim, alternowanie ustępów wokalnych (solowych lub zespołowych) i instrumentalnych na wzór stylu koncertującego.

Z powyższych analiz przekonaliśmy się, że w zachowanych dwóch dziełach Szczurowskiego można stwierdzić przynależność ich do stile moderno około połowy XVIII. wieku z pewnemi przymieszkami włosko-wiedeńskich cech stile misto, przyczem można do pewnego stopnia rozróżnić cechy dawniejsze i cechy nowsze, jedne sięgające do początków XVIII. wieku, drugie zaś w połowę tegoż wieku. Rzeczą aż nadto zrozumiałą jest, że wykluczonem byłoby na podstawie dwóch tylko zachowanych utworów Szczurowskiego określić choć w przybliżeniu jego personalny styl i stanowisko w rozwoju muzyki kościelnej w Polsce, tem bardziej że z pośród zgórą trzydziestu kompozytorów polskich kościelnych, tworzących mniej więcej w 2. i 3. ćwierci XVIII. wieku, zaledwie dwóch — t. j. Pyrszyński i Szczurowski — mogło stanowić dotychczas przedmiot szczegółowszych badań, i to w szczupłym zakresie z powodu zaginięcia wzgl. nieodnalezienia dotychczas wielu dzieł znanych tylko z zapisków archiwalnych. Wysoce prawdopodobnem wydaje się jednak, że Szczurowski należał do tych kompozytorów kościelnych, którzy — podobnie jak O. Damian Pijar i Pyrszyński a w przeciwieństwie do Gorczyckiego i Maksylewicza — już wyszli poza czystą polifonję a cappella, przechodząc na teren kościelnej muzyki wokalno-instrumentalnej z jej znanemi cechami stylistycznemi. W tym samym kierunku podążą nieco później Milwid i Dankowski, uprawiający — podobnie jak Szczurowski — również twórczość symfoniczną. Odnalezienie symfonij i partit Szczurowskiego, zapewne jednego ze starszych jeśli nie najstarszych polskich symfonistów posiadałoby znaczenie wielkie. Wobec istniejących w jego dziełach kościelnych wpływów południowo-niemieckich (wiedeńskich) możnaby przypuścić i na polu muzyki symfonicznej jego przyłączenie się do wczesno-wiedeńskiej szkoły symfonistów. Jest to jednakże tylko hipoteza. Jedno tylko zdaje się nie ulegać wątpliwości: że stile moderno w muzyce kościelnej polskiej około roku 1750, pielęgnowany zwłaszcza przez kompozytorów z muzycznych sfer jezuickich (Polska nie stanowi pod tym względem wyjątku), stał się już kierunkiem ugruntowanym przez większe i mniejsze talenty. Jego

zaczątki sięgają zapewne w czasy St. S. Szarzyńskiego (zm. po r. 1700); koniec jego fazy przejściowej już spowodu braku szczegółowszych dat nie jest znany i zapewne nieprędko będzie mógł być ustalony. Rozwój muzyki polskiej XVIII. wieku aż do czasów pierwszych oper polskich, a więc pod koniec lat siedmdziesiątych, pozostaje nadal w sferze niejasności i domysłów, które tylko w znikomej części starają się usunąć niniejsze studja, utrudnione zaginięciem wielu dzieł, powstałych między rokiem 1730 i 1770.

UWAGI.

1) Część pierwsza tej pracy ukazała się w „Polskim Roczniku Muzykologicznym" tom I, 1935, p. t. „Kasper Pyrszyński (1718—1758)"; także osobna odbitka.

2) Ks. St. Bednarski, Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce, Kraków 1933.

3) Tamże, Dodatek nr. IV, str. 494 i nast.

4) A. Chybiński, Przyczynki bio-bibljograficzne do dawnej muzyki polskiej, VI. Jacek Szczurowski, w „Przeglądzie Muzycznym", Poznań 1929, nr. 11, oraz cenne wskazówki ks. St. Bednarskiego, udzielone listownie, cytowane w dalszym ciągu niniejszej pracy, za które i na tem miejscu składam Mu najserdeczniejsze podziękowanie.

5) Ks. St. Załęski, OC. Jezuici przy kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, Nowy Sącz 1896. — A. Chybiński, Z dziejów muzyki krakowskiej, w „Kwartalniku Muzycznym", Warszawa 1913, r. II, z. I.

6) Ks. St. Bednarski, op. cit. str. 102.

7) A. Chybiński, „Kwart. Muz.", 1913, str. 31—32.

8) A. Chybiński, Trzy przyczynki do historji muzyki w Krakowie w I. połowie XVII. wieku, w „Pracach Polonistycznych", Warszawa 1927.

9) Ks. St. Bednarski, op. cit. str. 440.

10) Podobne stosunki panowały w sąsiednich Czechach.

11) A. Chybiński w „Kwartalniku Muzycznym", 1913.

12) Bliższe szczegóły o Grabowskim i innych muzykach i kompozytorach jezuickich przyniesie osobna moja praca.

13) Rekopisy Bibljoteki Ossol. we Lwowie: 24 II, 100 II, 567 II i 3816 I.

14) Dzieje Muzyki polskiej, str. 155.

15) Daty te są podane tu po raz pierwszy.

16) A. Chybiński w „Przegl. Muz." l. c., na podstawie rkp. 571 Bibl. Baworowskich we Lwowie.

17) Rkp. 24 II Bibl. Ossol. we Lwowie.

18) Archiwum T. J. Pol. 37. p. III nr. 84 — według łaskawej informacji ks. St. Bednarskiego.

19) W „Przeglądzie Muz." 1929, l. c.

20) Rkp. 24 II w Bibl. Ossol.

21) Według łask. informacji ks. St. Bednarskiego na podstawie wypisków z Arch. T. J. Pol. 37, Catalogus Primus Prov. Maioris Pol. a. 1770, p. 111. nr. 84.

22) Na podstawie informacji ks. St. Bednarskiego oraz rkp. 3816 I Bibl. Ossol. (Dispositio Personarum Maioris Poloniae, k. 6).

23 Podaję tytuły i tonacje (o ile są wpisane w inwentarzu) utworów.

24) Wydał je A. Chybiński w pracy: Do bibljografji dawnej muzyki polskiej ,w „Przeglądzie Muzycznym", Poznań 1929, nr. 11.

25) Por. Liber usualis missae et officii, Romae-Tornaci (1923), str. 6, kol. 1.

26) W rkp. powrót I części jest wskazany słowami „Da capo ad signum finis".

27) P. Griesbacher, Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. Renaissance und Verfall, Regensburg 1913, str. 243 i n.; K. G. Fellerer, Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Paderborn 1929, str. 66; O. Ursprung, Katholische Kirchenmusik, w E. Bückena „Handbuch der Musikwiss.", Potsdam 1931, str. 230.

[28]) Griesbacher, str. 65.
[29]) A. Moser, Die Violinskordatur, w „Archiv f. Musikwissenschaft", 1919, str. 580.
[30]) Tamże, str. 576—577.
[31]) O. Ursprung, str. 234.
[32]) R. Lach, Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, str. 38.
[33]) Griesbacher, str. 222 i n.
[34]) K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg (1929), str. 341.
[35]) Griesbacher, str. 222 i n.
[36]) Griesbacher, str. 153 i n.
[37]) Ursprung, str. 234.
[38]) Fellerer, Grundzüge, str. 60.
[39]) W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist, Lipsk 1911, str. 11.
[40]) Ursprung, str. 232.
[41]) Griesbacher, str. 192 i n.
[42]) Fellerer, Grundzüge, str. 65—66 i Ursprung, str. 230.
[43]) Griesbacher, str. 191.
[44]) Fellerer, Palestrinastil, str. 187.
[45]) Ursprung, str. 230.
[46]) Griesbacher, str. 296 i n.
[47]) Ursprung, str. 230.
[48]) Fellerer, Palestrinastil, str. 341.
[49]) H. L. Eichborn, Das alte Clarinblasen auf Trompeten, Lipsk 1894, str. 8 i 10.
[50]) H. Stute, Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem ital. Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts, 1929 (dyssert.), str. 22.
[51]) Eichhorn, str. 38.
[52]) Stute, str. 21—22.
[53]) Tamże, str. 11—12.
[54]) Tamże.
[55]) Fellerer, Grundzüge, str. 66.
[56]) Ursprung, str. 230.
[57]) A. Orel, Die katholische Kirchenmusik 1600—1750, w „Handbuch der Musikgeschichte" G. Adlera, Frankfurt 1924, str. 461.
[58]) Fellerer, Grundzüge, str. 66.
[59]) Griesbacher, str. 243.
[60]) Ursprung, str. 231.
[61]) Tamże, str. 230.
[62]) Tamże, str. 233.
[63]) Fellerer, Grundzüge, str. 66.

Dr. Adolf Chybiński, prof. Uniw. (Lwów).

Dwa listy X. Sebastjana Sierakowskiego do Karola Kurpińskiego.

W Zbiorach Bibljoteki Narodowej w Warszawie znajdują się dwa listy krakowskiego kanonika katedralnego X. Sebastjana hr. Sierakowskiego do Karola Kurpińskiego. Jeden z listów prosi o pośrednictwo Kurpińskiego do Franciszka Lessela, najprawdopodobniej o zwrot wypożyczonych z archiwum wawelskiego muzykaljów staropolskich [1]), drugi list rzuca pewne światło na stosunki muzyczne Krakowa około r. 1820.

1.

Pour Monsieur K u r p i ń s k i Compositeur et Directeur de la Musique

a son logis

(pieczęć lakowa z herbem sygnetu)

16 Aug. —819 Warszawa

Przyłączam bilet do JMCi P. L e s s l a, którego niewiem gdzie szukać, bądź WMM. P. Dobr. łaskaw uczynić, żeby się do Niego dostał, czy przez Siebie, czy posławszy mu przez kogo. Napisałem tak, iżby zrozumiał, że dopozyt oddać potrzeba, choćby inną drogą, iak przyiacielską.

Ale gdyby przyszło upominać się sądownie, zamawiam sobie radę y pomoc WM. Pana Dobr. y ieszcze życzyłbym sobie przed wyiazdem moim z Nim widzieć.

Teraz oswiadczając wysoki szacunek y poważanie, zawsze mię Jego przyiaźni polecaiąc.

Seb. Hr: Sierakowski
(dalej nieczytelne skróty).

2.

Dn. 1 Sierp: -820 Kraków.

Monsieur.

Doświadczam czułey dogodności mojemu sercu, kiedy mi się wydarza sposobność przypomnienia mię szanowney przyjaźni WM. P. Dobrodzieja y oświadczenia mu, jak go wysoce poważam y szanuję.

Tę sposobność podaje mi JM. Pani Campi ze swoim Mężem, z którym sama chce swoją Ojczyznę odwiedzić a Mąż ją poznać. Talent JM. Pani Campi, znany powszechnie, bydź musi y WM. Panu Dobrodziejowi. Pragnie z nim w Warszawie się produkować, a potem w Lublinie, w miejscu swojego urodzenia. Spodziewa się najpewniejszą znaleść pomoc w Osobie WM. Pana Dobrodzieja, który z Antrepryzą wszelkie ułatwienie będziesz Jey mógł sporządzić. Cudzoziemka w swoim kraju, powinna by u publiczności znaleść względy. A jak my cieszemy się posiadać WM. Pana Dobrodzieja, który wielu talentem swoim przechodzisz cudzoziemców, tak y współziomkom Jey miłą bydź powinna chluba z osoby, która swoim także talentem wiele Włoszek przechodzi.

Za nią tedy prożbę moią zanoszę WM. Panu Dobrodziejowi w zupełney ufności przyjaźni Jego, a z mej strony wzaiemną przy wyznaniu szczerego przywiązania y poważania.

WMPana Dobr. życzliwym y najniższym sługą

Sebe. Hra: Sierakowski

(dalej nieczytelne skróty).

Nasze Towarzystwo Muzyczne, utrzymuje się dość dobrze. W krótce zakładamy Szkołę Muzyczną na czterech Ubogich, z klassy Obywateli. JM. Państwo Campi byli na Akademii popisowey miesięczney y nie ganili.

UWAGI.

[1]) Lessel wypożyczył 6 mszy Gorczyckiego (por. Słownik muzyków polskich W. Sowińskiego, Paryż 1874, str. 132).

Dr. Adolf Chybiński, prof. Uniw. (Lwów).

Dwa listy Kazimierza Kratzera do Józefa Sikorskiego.

Załączone tu listy krakowskiego kantora i organisty katedralnego, Kazimierza Kratzera, do warszawskiego badacza historji muzyki polskiej Józefa Sikorskiego (1815—1896) są mimo licznych błędów rzeczowych i historycznych cennymi dokumentami do historji odrodzenia dawnej muzyki polskiej i zainteresowania dla niej. Na końcu listów oraz relacji Kratzera o dawnej muzyce wawelskiej podaję wyjaśnienia i sprostowania mylnych informacyj Kratzera.

1.

Wielmożny JM. Wać Pan Józef Sikorski
Ulica Alexandria Nr. 2773 w Warszawie

Wiel. Panie Dobrodzieju. Zadosyć czyniąc żądaniu Pana codziennie wpatruję się w księgi mnie zostawione i znalazłem 1. mo Mszy Gorczyckiego kompletnych kilka, 2. do Andrzeja Paszkiewicza kompletną iednę i Graduałów kilka, Księ. Bartłomieja Pekel Mszy kilka [1]). Ten pierwotnie był karmelitą bosym a później sekularyzował się i był magistrem Kapele Rorantystów i był kompozytorem wielu śpiewów w kape: Roran: -4 to A. Rath także Prebend. kaplicy Rorant [2]).

Idzie teraz tylko o to, jaką drogą i w jakim formacie mam ich Panu przesłać. Iest (to) żmudna i zawiła praca bo niektóre są kontraaltem i kontrabasem pisane i trzeba je transponować na zwykły klucz altu i Basu.

Zostając z głębokim Uszanowaniem oczekuję rychłej odpowiedzi. Byłoby dobrze gdybyś Pan pisał do X. Biskupa Łętowskiego aby nie odmówił swego świadectwa Własnoręcznych podpisów pomienionych Autorów które się znajdują w księgach u mnie będących [3]).

1. Sierpnia 1856. Kratzer Kazimierz Stary.

2.

Do Wielmożnego Józefa Sikorskiego

w Warszawie.

Wielm. Panie, stosując się o ile tylko można do żądania Pańskiego najpierw oznajmiam o Proboszczach Kaplicy Rorantystów. Pierwszym Proboszczem tejże Kaplicy był Stanisław Zając z Pabianic, z którym korespondowała królowa Anna, ale z dzieł jego nie ma żadnego śladu. Umarł roku 1602, jak nadgrobek świadczy. Po nim byli: Sob. Felsztyn, Pekel, Rath, którzy byli poprzednikami Gorczyckiego i Zieleniewicza i Andrzeja Paszkiewicza Karmelity bosego w Krakowie, który po sekularyzacji był Proboszczem [4]). Z tych 4 książek, które Pan widziałeś, wypisałem starannie i kompletnie: 1. Mszą Andr. Paszkiewicza z Roku 1669, jedną Bartłom. Pekel z Ro: 1669. Grzeg: Gorczyckiego dwie Msze z Ro: 1662 [5]). Dwie Msze Zieleniewicza z Ro: 1724 [6]). Jedne z tych w Partiturze. Co się zaś tyczy kształtów dawniejszych nut i sposobu pisania, tego nie chcę robić, aby nie bydź posądzonym o niewiadomość lub nierzetelne odkopiowanie, ale na to miejsce mogę się przysłużyć parą kartek z tychże książek, które Pan zna, bo pewien jestem że po mojej śmierci nikt nie będzie miał chęci takowe przepisywać. Na tem kończę moją pierwszą Relację oczekując dalszych żądań Pańskich zostaję z winnem uszanowaniem.

Kraków 10 września 1856. Kratzer.

Do wyżej wydanego listu do J. Sikorskiego dołączył Kratzer następującą relację o życiu muzycznem Krakowa, stanowiącą uzupełnienie do jego pamiętnika, opartego na opowiadaniach jego ojca, również kantora wawelskiego, Franciszka Ksawerego Kratzera; pamiętnik ten wydałem (z rękopisu Bibljoteki Baworowskich we Lwowie) w „Przeglądzie muzycznym“, Poznań 1928, r. IV, z. 2 i nast. Relacja Kazimierza Kratzera dla Józefa Sikorskiego brzmi następująco:

Józef Zygmuntowski, jeden z dyrygujących muzyką, którą utrzymywali Jezuici przy Kościele św. Piotra w Krakowie, po skasowaniu tychże, ożeniwszy się osiadł w okolicach Krakowa na jakiejś wiosce czyli folwarku i tam założył szkołę muzykalną dla młodzieży obojej płci, ucząc na klawicembale (bo jeszcze fortepijanów nie znano w Krakowie) i na Instrumentach smyczkowych. Szkoła ta niedługo istniała, bo surowe obchodzenie się z uczniami i nieodpowiednie wynagrodzenie za jego pracę nieodpowiadały jego zamiarom. Jednak kilka indywiduów wyszło z jego szkoły, niejaki Zagórski, skrzypek doskonały, Zawada wyborny basetlista, Kwiatkowski fletrowersista i kilku innych, którzy potem po różnych dworach wielkich panów miejsca przyjmowali, bo dom Xiędza kanclerza Przerembskiego utrzymywał muzykę nadworną, której przewodniczył Zagórski uczeń

Zygmuntowskiego. Starosta Prażmowski przyjął Zawadę do swej muzyki będąc sam doskonałym skrzypkiem i co dziwniejsza, grał lewą ręką z przewrotnym strojem skrzypców i nota bene grał w całem znaczeniu tego wyrazu artystycznie. Kwiatkowski obok flautrowersu grał na violadamor bardzo przyjemnie i śpiewał do tejże dosyć ładne utwory własnej kompozycji. Niejaki Stępalski także uczeń Zygmuntowskiego ożeniwszy się miał 3 córki, które sam wyuczył na waltorniach i dawał z niemi koncerta z różnym powodzeniem. Te wszystkie indywidua znałem osobiście w latach 1796 i później. Po rozpierzchnięciu szkoły Zygmuntowskiego nieboszczyk Wacław Sierakowski hrabia kanonik katedralny krakowski, który wiele lat przeżywszy w Rzymie nadzwyczajny lubownik muzyki powziął myśl utworzenia Szkoły śpiewu i na ten koniec zobowiązał Ojca mojego na ówczas nauczyciela dyszkantystów przy kościele katedralnym krakowskim, aby obok obowiązku kościoła przyjął obowiązek nauczania śpiewaków na wyższą skalę pod dyrekcją samego hrabiego i zabrał Ojca mego z całą familją do swego domu, to jedynie dla uformowania szkoły sprowadził Ojciec mój niejakiego Jana Lang, Metra do klawicembału, dla prowadzenia solmizowania harmonicznie śpiewów. Więc nas Jana Szczurowskiego, Antoniego Kulińskiego, siostrę moją Magdalenę Kratzer, Stanisława Kosteckiego i mnie podpisanego, jako najwięcej obiecującego z powodu nadzwyczajnego daru natury i czystości gładkiego i giętkiego głosu zaprzęgnięto w równi z drugiemi i po kilka godzin dziennie zajmowano, a temczasem sprowadzono z Rzymu wiele oratorjów w włoskim języku, w partyturach, te natychmiast kazał hrabia rozpisywać, sam zaś tłumaczenie na język ojczysty układał i głosy śpiewne textował, aby treść rzeczy najdokładniej wydeklamowaną była. Takim to trybem muzyka ciągle z największą starannością postępując prędko pożądany skutek przynieść musiała, w przeciągu 3 miesięcy już 4 oratorja do eksekwowania były gotowe, a następne brano do nauczenia; aby zaś całe przedsięwzięcie odpowiedziało chęciom Hrabiego, sprawione były wszystkie instrumenta i inne utensylja potrzebne i lokal do przedstawiania zrobić odpowiednim, przeznaczona była sala wielka o 50 oknach dla publiczności a dla śpiewających w ścianie głównej oddzielający inne pokoje kazał zrobić dwoje drzwi równych w kształcie i te były przeznaczone dla śpiewających. Ponieważ oratorja te nie mogły być teatralnym sposobem przedstawione, więc Hrabia ułożył tem sposobem: książeczki oddzielnie były wydrukowane, przedstawiające rzecz, a proza zastępywała recytatywa przyakompanjowane z klawicymbałem albo z całą orkiestrą a po tych następowały arye, duetta i całe chóry według myśli autora. Książeczki takowych oratorjów nazwane były kantatami i rozdawane były łącznie z biletami gościom zaproszonym na przedstawienie, gdy już było wszystko urządzone, robiono poprzednio próby, a gdy się Hrabia przekonał że wszystko idzie doskonale, przeznaczył dzień i godzinę wieczorem do reprezentacji, a to wszystko własnym kosztem, bez najmniejszej pretensji. Śpiewający śpiewali z nut przed sobą na pulpitach leżących w sukienkach zwykłych bez kostjumów, ale schludnie i stosownie do wieku,

bo partje główne śpiewały dzieci od lat 10 do 18 lat dobrane z muzyki kościelnej a reszta śpiewała w komplecie za temi łącznie z orkiestrą. Takowe reprezentacje były co 14 dni przedstawiane i to najwięcej w dni jesienne i zimowe, przy dostatecznym oświetleniu, w czasie przedziału przedstawienia roznoszono gościom a szczególniej damom ciasta, cukry, owoce i lody, co oznaczało zupełne zadowolnienie Hrabiego i całej publiczności, a bywało czasem więcej 200 set osób widzów. Publiczność składała się z pierwszych domów, kanoników, prałatów, i obywateli Krakowa. Orkiestra płacona była za każdą próbę po zł. 2, a za reprezentację po zł. 3 za każdy raz i konsolację. Takowe zabawy trwały lat kilka i dotrwały do roku 1787, do czasu bytności króla Stanisława Poniatowskiego, w przejeździe swoim przez Kraków gdzie tenże Monarcha zaszczycił swoją bytnością zaproszony na jedną taką kantatę, co służyć może za świadectwo niniejszego opisania mojego. Pomnik w domu tem, w salonie gdzie się odbywały opisane kantaty, wystawiony z czarnego marmuru z wizerunkiem królewskim, na pamiątkę bytności jego. Po spowszechnieniu takich zabaw przejął się Wacław Sierakowski do innych zajęć dla dobra ogólnego krajowego, a szczególnie miasta Krakowa, co w innem miejscu opisanem będzie. Po śmierci ś. p. Hra: Sierakowskiego Wacława brat jego Sobestjan Sierakowski kustosz koronny odziedziczył owe kantaty, których była dosyć znaczna bibljoteka, bo ich było do 150, a wszystkie w najlepszym porządku, każda w osobnem futerale ze wszystkiemi głosami i oddzielną partyturą. Takowy zbiór deponował Sobestyan Sierakowski w bibljotece XX. Franciszkanów dla pamiątki łącznie ze wszystkiemi instrumentami, ale nieszczęście ognia w ro: 1850 wszystko pochłonęło, razem z kościołem i bibljoteką i częścią klasztoru. Niniejszy Pamiętnik spisałem w Ro: 1856, ja świadek i czynny członek, w roku życia mego 84-tym, Kazimierz Kratzer. Daruj Łaskawy Panie nieforemnemu pisaniu, bo oczy i ręka wypowiadały mi swe posłuszeństwo".

Bliższe objaśnienia niektórych nazwisk i faktów znajdziemy w wyżej wspomnianym pamiętniku Kratzerów oraz w pracach Sowińskiego, Polińskiego i Dr. Reissa.

UWAGI.

[1]) Bartłomiej Pękiel nie był księdzem, jak wykazał w swej dysertacji (rkp.) X. Dr. Hieronim Feicht; por. również jego artykuł o B. Pękielu w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1925, r. I, z. 10, 11 i 12. — Wobec tego notatka o „Karmelicie bosym" nie odnosi się do Pękiela, lecz Paszkiewicza, który istotnie był Karmelitą (ok. 1670), nie był jednak kapelmistrzem kapeli rorantystów (por. mą pracę „Notatki biograficzne o przełożonych kapeli rorantystów w XVII stuleciu", w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa 1911, r. I, z. II, str. 142—146).

[2]) Laurentius Ratti, kompozytor włoski, nie był prebendarjuszem kapeli rorantystów (por. mą pracę „Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu", cz. II, w „Przeglądzie muzycznym" Warszawa, 1911, r. IV, z. 17—18 i nast.); powód zaliczenia go do tej kapeli przez Kratzera leży w tem, że utwór Rattiego „O Domine Jesu" znajduje się w jednym z ma-

łych rękopisów archiwum wawelskiego razem z utworami polskich kompozytorów (J. Radomski, Andrzej Paszkiewicz, J. Krener, Fr. Lilius i B. Pękiel).

[3]) Nie wszyscy wymienieni kompozytorowie są podpisani własnoręcznie na wymienionych przez Kratzera utworach. Odnosi się to tylko do Gorczyckiego, lecz nie do każdej jego mszy.

[4]) Mylne oczywiście są informacje Kratzera, że wymienieni tu muzycy należeli do kapeli rorantystów; Kratzer opiera swe błędne przypuszczenia na tem, że dzieła ich były istotnie śpiewane przez kapelę rorancką na Wawelu. Rorantystą był jedynie X. Maciej Zieleniewicz (por. mą pracę „Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu", w „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera", Lwów 1925, odbitka, str. 14—16).

[5]) Że w tym roku G. G. Gorczycki jeszcze prawdopodobnie nie żył, że zatem wspomniane w liście Kratzera msze z datą „1662" nie mogą być jego mszami, na to wskazałem już dawniej (por. mą pracę „Grzegorz Gerwazy Gorczycki. I. Życie, działalność, dzieła", cz. I, odbitka z „Muzyki kościelnej", Poznań 1928, str. 5 i nast., 43 i nast., gdzie prostuję również twierdzenie błędne A. Polińskiego, „Dzieje muzyki polskiej", str. 151).

[6]) Nie jest pewnem, czy wymienione „dwie msze" są utworami M. Zieleniewicza, który w swych kopjach zamieniał (podobnie jak później Kratzer) nazwiska kompozytorów, jak to udowodnił w swej dysertacji o B. Pękielu ks. Dr. H. Feicht.

Dr. Henryk Opieński (Morges).

Z korespondencji Mieczysława Karłowicza.

Z korespondencji mej z Mieczysławem Karłowiczem, która obejmowała okres czasu od 1899 roku (t. j. od chwili kiedy rozstaliśmy się po półtorarocznem, bliskiem, obcowaniu w Berlinie) aż do jesieni 1908 r., znaczna (wcześniejsza) jej część zginęła niestety w czasie moich licznych wędrówek. Zachowane szczęśliwie sześć listów, które ogłaszam poniżej, mają to specjalne znaczenie, że określają stosunek Karłowicza do ówczesnych poczynań muzykologicznych na niewdzięcznym terenie Warszawy, dając pozatem wyraz goryczy Karłowicza wobec sfer rządzących ówczesnem artystycznem życiem Warszawy.

1.

Lipsk, 10 maja 1907.

Leplaystr. 10, II l.

Kochany Panie!

Bardzo się cieszę, że uformowanie sekcji naukowo - muzycznej jest już rzeczą dokonaną; za moich czasów [1]) szło to nader opornie: po kilkakrotnej nagonce w pismach zgłosiła się jedna jedyna osoba, objawiając nieprzymuszoną wolę przystąpienia do sekcji, a i to... kobieta. Jakże tu było zrobić wybory do zarządu? Złożyło się więc projekt do szafy z aktami, gdzie go Pan może z pomocą p. Anastazji lub p. Kowalskiego oglądać.

Ponieważ koledzy moi z Komitetu [2]) w sposób nader serdeczny i stanowczy zaprotestowali przeciwko ustąpieniu mojemu z Komitetu, zdecydowałem się więc pozostać, zwalając wyrzuty sumienia, jakie mię trapiły, na barki całego Komitetu. Ale nowych urzędów [3]) serjo sumienie nie pozwala mi przyjmować; niech więc Panowie mi wybaczą i poszukają kogoś na miejscu, ktoby miał ochotę do pracy i wiarę w jaśniejszą przyszłość życia muzycznego Warszawy (tej wiary mam niestety b. mało).

A teraz do sprawy, o którą Panu idzie. Stosownie do życzenia Pańskiego widziałem się z Drem Heussem i wynikiem tego widzenia się są następujące wskazówki:

1) W Warszawie mogłaby być utworzona t. zw. „Ortsgruppe", posiadająca swój zarząd i mogąca przyjmować członków własnych; opłatę tych członków określa zarząd „grupy".

2) Koniecznym warunkiem dla założenia „Ortsgruppe" jest obecność w danem mieście przynajmniej sześciu członków I. M. G.[4]) (NB. Zaglądaliśmy z Drem Heussem do spisu i przekonaliśmy się, że w Warszawie jest obecnie tylko 2 członków: Tow. Muzyczne i... F. Starczewski.

3) Jeżeli grupa sześciu członków I. M. G. zapragnie utworzyć „Ortsgruppe", to winna jest zawiadomić o tem albo Prof. Kretzschmara, albo Dra A. Heussa (Gautsch b. Leipzig, Oetzscherstr. 100 N. II l.), poczem niezwłocznie może zacząć istnieć i działać.

Mojem zdaniem sekcja koniecznie powinna jako „Ortsgruppe" do I. M. G. przystąpić; a zrobić to można bez trudu, zobowiązując członków zarządu sekcji, ażeby zapisali się na członków I. M. G.; wydatek 20 mk. rocznie nie obciąży chyba zbytnio nikogo. Dodaję tutaj, że rok I. M. G. rozpoczyna się w październiku i że formalność zapisu zredukowana jest do posłania 20 mk. pod adresem Breitkopfa i Härtla w Lipsku. — Za to otrzymuje się obydwa wydawnictwa stowarzyszenia.

Oto wszystko chyba. — Jeżeli się wyłonią jakie kwestje, chętnie służę, jako zwykły członek sekcji (na którego raczy mię Pan zapisać) do wszelkiego pośrednictwa.

Kończę, przesyłając uścisk dłoni i pozdrowienia
Pański
M. Karłowicz

Objaśnienie. Sekcja naukowa przy warszawskiem Tow. Muz. stała się, w myśl informacji Karłowicza, od roku 1908-go tak zwaną „Warszawską grupą M. T. M." i jako taka (z wyliczeniem członków zarządu) figurowała w spisie międzynarodowych grup na okładce każdego numeru: Zeitschrift der I. M. G. W związku z tym faktem warto zaznaczyć że ani Karłowiczowi, podającemu swe informacje, ani mnie ogłaszającemu przynależność sekcji warszawskiej do I. M. G. nie przeszło przez głowę że była to kwestja bezprawia wobec władz rosyjskich. O istotności owego bezprawia dowiedziałem się przypadkowo dopiero w roku 1911-ym na kongresie I. M. G. w Londynie — kiedy jedna z przedstawicielek rosyjskiej muzykologji zapytała mnie, prosząc o odpowiednie wskazówki, jakich należy używać środków (czy protekcji) wobec władz w Petersburgu, aby pozwolenie na utworzenie Ortsgruppe otrzymać; muzykologowie moskiewscy —do których należała — nie mogli otrzymać pozwolenia na utworzenie grupy w Moskwie wobec prawa zabraniającego rosyjskim poddanym należenia do jakichkolwiek stowarzyszeń międzynarodowych.

Można sobie wyobrazić zdziwienie owej damy skoro się dowiedziała że istniejemy w Warszawie jako oficjalna „Ortsgruppe" dlatego — żeśmy się nigdy żadnych władz o pozwolenie nie pytali. Swoją drogą był to albo szczęśliwy objaw patrzenia przez palce albo niedołęstwo, że publicznie afiszującą się sekcję naukową — która jako „polska" figurowała

na kilku kongresach międzynarodowych i jako taka przez siedem lat istniała, władze rosyjskie w Warszawie nie niepokoiły i tolerowały jej „bezprawną" egzystencję.

2.

Zakopane, 19. IX. 07.
Willa „Liljana"

Kochany Panie!

I te dawki „rajchmaniny", które zażywam czytając „Kurjera", wystarczają, ażeby wzbudzić we mnie ckliwe wspomnienie bagienka, z którego, jak mi się zdaje, na zawsze się wydostałem. Ani też więc winszuję, ani zazdroszczę Panu pobytu w tak zapowietrzonem środowisku. Od dni kilku mieszkam w „Liljanie", gdzie mam wyborne warunki egzystencji. Siedzieć tu zamierzam kilka miesięcy, aż do ukończenia pewnej pracy. Potem pojadę na kilka tygodni „do Europy" posłuchać muzyki, wrócę jednak zapewne z powrotem do Zakopanego. „Echo" znajduje się u mnie, na Jasnej, i jest niestety tak „wohlverwahrt", że tylko ja sam mogę za ewentualną bytnością w Warszawie zdjąć z niego zamki. Na razie więc nie będę mógł uczynić zadość życzeniu Pańskiemu.

Również i w sprawach wydawnictwa [5]), o którem Pan wspomina, nie będę mógł obecnie nic zrobić. Środki moje wystarczają zaledwo na moje potrzeby, t. j. przeżycie i wydawnictwo moich rzeczy symfonicznych; tymczasem więc o obowiązkach „społecznych" w drobnej tylko mierze mogę pamiętać.

Za jaki miesiąc wyjdą moje „Powracające fale" (partytura i głosy). Zaraz po ich ukazaniu się prześlę Panu egzemplarz partytury. Korekty już na ukończeniu.

Zapewne koło Nowego Roku rozpocznę też druk „Odwiecznych pieśni".

Kończąc, ślę serdeczne pozdrowienia i uścisk dłoni
Pański

M. Karłowicz

3.

Zakopane, 27 października 1907.
„Liljana"

Kochany Panie,

Zwlekałem nieco z odpisaniem na list Pański, ażeby równocześnie z odpowiedzią przesłać Panu partyturę „Powracających fal", a na transport z Berlina musiałem długo wyczekiwać. Nareszcie przed kilku dniami nadszedł, natychmiast więc posłałem Panu egzemplarz partytury.

O działalności Pańskiej wiem z gazet i szczerze życzę powodzenia nowej orkiestrze [6]). Bardzo wdzięczny jestem Panu za

poczciwą chęć wykonania moich rzeczy, muszę jednak wyznać, że różne stare blizny po ranach, które mi Warszawa zadała, nader dotkliwie dotychczas mi dokuczają, a myśl, że różne R......manowskie psiaki po Kurjerach będą brudnemi łapami grzebać w moich utworach, przejmuje mię ohydą. Z tego to powodu radbym pozostać zarówno sam, jak i z mojemi kompozycjami zdala od Warszawy, przynajmniej dopóki licho jakieś nie zmiecie z powierzchni R......mana i jego nasienie (co daj Boże!). —

Cudnie tu jest w Zakopanem. Jesień tegoroczna wynagradza hojnie za wszystkie słoty letnie. Już blisko od miesiąca nie było deszczu, słońce świeci ciągle, ciepło jest jak w lecie. Świeżo odbyłem wycieczkę czterodniową, spędzając noce w napół otwartym szałasie. W nocy był mróz, lecz tęgie ognisko pozwalało przedrzemać i przemarzyć noc bardzo mile. Góry, spowite w ciszę jesienną, zyskały jeszcze na piękności z powodu zżółknięcia i zczerwienienia traw.

Za miesiąc lub sześć tygodni wyruszę do Niemiec ażeby posłuchać trochę muzyki; potem tutaj powrócę.

Kończąc, ślę serdeczne pozdrowienia
i proszę o pamięć

Pański

M. Karłowicz

4.

Kraków, Hotel Centralny
18 maja 1908.

Kochany Panie,

Rezultat moich czynności [7]) zna Pan już z wysłanej wczoraj depeszy. Pociechę sprawił mi jedynie Bandrowski [8]), który bez długich ceregieli protest podpisał. Żeleński dużo gadał, nie chciał szybko powziąć decyzji, tak iż drugi raz przychodzić musiałem, wreszcie odmówił, motywując decyzję tak mniej więcej: „Ja się o „Starą Baśń" upomnę jeszcze przez adwokata, a jeżeli to nie pomoże, to wówczas sam napiszę do Rajchmana, że do protestu się przyłączam".

Co głowa — to rozum.

Lalewicz bawi w Londynie i dopiero w końcu tygodnia ma powrócić. Bandrowski kładł nacisk na to, żeby protest wysłany był do wszystkich lwowskich pism jednocześnie, gdyż jeżeli jedno z pism ogłosi go wcześniej, to inne nie zechcą go drukować. Ponieważ egzemplarzy jest dość, może więc Panowie zechcą do rady Bandrowskiego się zastosować i rozesłać protest do wszystkich gazet lwowskich, nie pomijając i mniej poczytnych.

Jutro jadę do Zakopanego i niecierpliwie czekać będę na wiadomości o proteście.

Ściskam dłoń Pańską

M. Karłowicz.

Uwaga wydawcy. Do tego listu dołączony był następujący tekst protestu w układzie Karłowicza (o ile się nie mylę, tekst ten przed opublikowaniem został w kilku miejscach zmieniony):

(Tekst protestu):

W chwili, gdy brutalna dłoń pruska zaciska na rodakach naszych nowe pierścienie gwałtu i gdy wszyscy, co myślą po polsku, szukają środków obrony i odwetu, niżej podpisani pragną zaprotestować przeciwko działalności instytucji, która stała się w znacznej mierze placówką prusko-niemiecką w życiu muzycznem Warszawy. Mówimy tu o Filharmonji Warszawskiej.

Instytucja ta, utworzona tak znacznym kosztem, mogła była odegrać w podźwignięciu warszawskiego życia muzycznego olbrzymią rolę. Nie tylko jednak, iż jej nie odegrała, lecz zdołała zdemoralizować publiczność, karmiąc ją blichtrem lub zabawą jarmarczną, potrafiła zniepráwić i zmusić do służenia sobie cały odłam krytyki muzycznej, umiała wreszcie — co najsmutniejsze — zagasić resztkę interesu, jaki społeczeństwo nasze miało dla żywej muzyki polskiej.

Natomiast stała się filją berlińskiego biura koncertowego Wolffa i dała Warszawie za jego pośrednictwem cały szereg kompozytorów, kapelmistrzów i artystów cudzoziemskich, przeważnie niemieckich, których narodowość usłużni reporterzy okrywali w płaszczyk czeski, tyrolski i t. p. Słyszała nawet Warszawa utwór polakożerczego krytyka berlińskiego — Pawła Ertla.

Przeciwko prowadzeniu instytucji polskiej w ten sposób niżej podpisani zakładają energiczny protest i proszą inne pisma o jego powtórzenie.

Mieczysław Karłowicz. Ludomir Różycki.

5.

(Krótki list na bilecie wizytowym).

Kochany Panie, Wyczytałem dzisiaj w „N. Reformie“, że protest ukazał się w „kilku“ dziennikach warszawskich; niecierpliwie więc wyczekuję wieści, jakie będą jego konsekwencje. Czy „Kurjer Warszawski“ odmówił wydrukowania? Czy i jako ogłoszenia nie chcieli w „Kurj. W.“ protestu przyjąć? Proszę o wiadomości. Posyłam list Niewiadomskiego — może go Pan dołączy do „archiwum“ protestowego.

Ślę serdeczne pozdrowienia
Pański

M. Karłowicz.

Zakopane, 26 maja 1908
Sienkiewicza 27.

6.

Zakopane, 17. X. 1908.
Sienkiewicza 27.

Kochany Panie!

Z „Nowej Gazety" (której całkiem przypadkowo stałem się odbiorcą) wiem, iż Pan do Warszawy powrócił; rzucam tedy tych parę słów do Pana, gdyż pragnąłbym mieć od Pana nieco wiadomości o sytuacji, jaka obecnie po ustąpieniu „wielkiego herszta" z Filharmonji, w warszawskim światku zapanowała. Szczerze wdzięczny będę za słówko wiadomości w tej mierze, a to tembardziej, że w ostatnich czasach miałem z Warszawy wiadomości tylko przez pisma. Czy zabawi Pan przez całą tę zimę w Warszawie? Czy projekty zagraniczne nie dojdą do skutku? Wyczekiwałem Pana w Zakopanem, ale napróżno. Zresztą latem pogoda była tutaj fatalna; dopiero późna jesień oddała to, czego lato poskąpiło.

Wykończyłem latem kompozycję, która nosić ma tytuł „Smutna opowieść (Preludja do wieczności)"; obecnie znowu siedzę nad większą pracą [9]). Chyba nie potrzebuję dodawać, że i „Smutna opowieść" i to, co obecnie piszę, będzie na orkiestrę.

Niezadługo, bo 4-go grudnia będę produkował rzeczy moje w Wiedniu. Chybiński jest tak poczciwy, że chce przyjechać. Druk „Odwiecznych pieśni" przewlókł się strasznie skutkiem powierzenia sztychu firmie wiedeńskiej. Jak tylko rzecz się ukaże, zaraz egzemplarz partytury Panu prześlę.

Kończąc, łączę serdeczne uściśnienie dłoni

M. Karłowicz

Był to, o ile się nie mylę, ostatni list jaki pisał do mnie Karłowicz. Partyturę „Odwiecznych pieśni" otrzymałem w parę tygodni po jego odebraniu. A w cztery miesiące później Karłowicz padł ofiarą tragicznej katastrofy pod Kościelcem.

UWAGI.

[1]) Oznacza to lata kiedy Karłowicz był dyrektorem Tow. Muzycznego w Warszawie t. j. 1905—1906 roku.

[2]) Komitetu Towarzystwa Muzycznego, którego Karłowicz po ustąpieniu z dyrektorstwa pozostał członkiem.

[3]) Prosiłem Karłowicza o przyjęcie członkostwa zarządu nowotworzącej się sekcji.

[4]) Internationale Musik-Gesellschaft.

[5]) Chodziło tu o subwencję na wydawnictwo Kwartalnika muzycznego; projekt tego wydawnictwa mógł być urzeczywistnionym dopiero w 3 lata później.

[6]) Była to orkiestra złożona z sił fachowych, która istniała blisko przez rok; dała kilka koncertów symfonicznych w sali Ratuszowej i w sali Doliny Szwajcarskiej — oraz grywała przez jeden sezon letni na „Dynasach".

[7]) Karłowicz podjął się zbierania w Krakowie podpisów na proteście przeciwko działalności A. Rajchmana.

[8]) Bandrowski Aleksander, słynny śpiewak operowy.

[9]) Mowa o „Dramacie (epizodzie) na maskaradzie".

Helena Windakiewiczowa (Kraków).

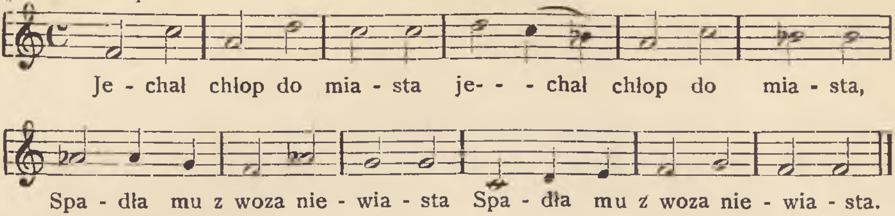
Z dziejów satyry ludowej.

Wobec braku u nas zbiorków rękopiśmiennych czy drukowanych pieśni popularnych z przed XVII w., a zresztą i późniejszych aż do zbiorów XIX w., czerpanych z tradycji ustnej ludowej, jest rzeczą trudną trafić na ślad pieśni, które tabulatury XVI i XVII wieku podały nam tylko w formie wzmianki tytułowej lub parafrazy melodyjnej. Uprzystępnienie skarbów zawarotych w tabulaturach wieku XVI [1]) lub XVII [2]), otwiera nowe pole poszukiwań, których pomyślne rezultaty umożliwiają ustalenie chronologji pieśni i grup pieśniowych. Poszukiwania w materjale pieśniowym w zakresie uzupełnienia danej wzmianki w tabulaturach są z wielu względów interesujące, tak, że częstokroć fakt odnalezienia tekstu staje się celem ubocznym wobec zagadnień złączonych z przetwarzaniem się tekstu, który od tylu lat wplątany w pamięć popularną wydał całe grupy podobne, zatracając po części treść własną. Odnosi się to spostrzeżenie równie do słów i melodji. Grupy pieśniowe zauważono oddawna; już O. Kolberg wskazywał na grupy obrzędowe i terenowe, a nie jest bezcelową praca nad wykryciem pierwowzoru takiej grupy [3]). Przy takich badaniach nawet hipotezy są korzystne i powoli prowadzą do rozwikłania zagadki.

W toku innych prac napotkałam kilka fragmentów i całych pieśni, objaśniających teksty z tabulatur: jedną pieśń „I d z i e s z e w c z y k p o u l i c y" z tabulatury organowej Jana z Lublina i dwie inne „J e c h a ł c h ł o p d o m i a s t a" i „D u d a" z tabulatury w bibl. miejskiej w Gdańsku (Ms. 4022) z roku 1640.

1. „J e c h a ł c h ł o p d o m i a s t a" w pełnym tekście znalazłam w zbiorze „P i e ś n i, t a ń c e i p a d w a n y", który to zbiorek wydawca [4]) oznaczył jako pochodzący z pierwszej połowy XVII w. (około 1617). Wersyj mamy tam dwie, łacińską (nr. 32) i polską (nr. 33). Treścią ich jest przygoda chłopa, który w drodze do miasta zgubił babę, a żak ją znalazł na gościńcu. Teksty tej satyrycznej piosenki, wobec dostępnego przedruku prof. Wierzbowskiego, podamy w skróceniu, które do przeprowadzenia porównań z tekstem ludowym są potrzebne. Melodja z tabulatury gdańskiej według transkrypcji Dr. M. Szczepańskiej, opiewa:

„Jechał chłop do miasta“.



Pod melodją dajemy tekst[5]) z „Pieśni i Padwan“ który, jak widzimy przystaje doskonale do 6-taktowej formy okresu. W takcie 2 i 5-tym należy tylko dać dwie nuty ćwierciowe zamiast półnuty (f). W całości zaś należy zastosować bisowanie 1. i 2. wiersza, który to sposób śpiewania jest w ludowej pieśni pospolity, wobec formy dwuwierszowej. Koloryt melodji oddaje dobrze żałosno-humorystyczną treść słów; nagłe przejście do f-moll (mała tercja *as* ilustruje wyraziście groteskowo-smutny wypadek. Dalszy tekst ze zbiorku Wierzbowskiego opiewa (nr. 33 T a n i e c o c h ł o p i e — p o p o l s k u[6]):

„Jechał chłop do miasta, spadła mu z wozu niewiasta
Obejrzał się po chwili, ale niewiasta w mili.
Dawał ci kopę zaraz, ktoby mu niewiastę znalazł.
Powiedziano mu o niej, zaraz się wrócił do niej.

Wyrwał się z szkoły żaczek, nalazł ją nieboraczek.
Wrócił się po nią wozem, dobił ci jej powrozem.
Czemużeś nie wołała, kiedyś z woza spadała.
Jakożem miała wołać, tyś nie mógł koniom zdołać“.

Następuje zwada:

„Byś była dobra żona, siedziałybyś ty doma,
Siedziałabyś ty doma, patrzający wrzeciona“...

Wreszcie się godzą; przepiwszy zarobione grosze wracają do domu:

„Dzieci ich witali, oni się wymawiali,
Mówiąc żeśmy się popili, pieniądze pogubili“.

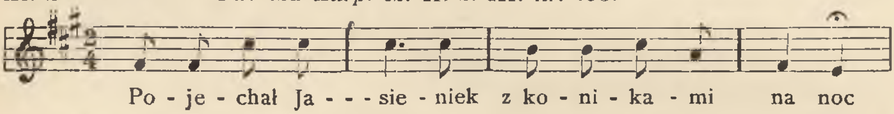
Całość liczy wierszy leoninowych 38; każdy kolon wiersza jest 7- rzadziej 6- i 8-zgł. Właściwie po polsku należałoby je pisać jako dwuwiersz, prototyp formy krakowiakowej. Wersja powyższa jest swobodną parafrazą wiersza „Vexit ad urbem“, liczącą wierszy 12 leoninowych. Powyższa wersja była, jak widać, powszechnie śpiewaną według melodji notowanej w tabulaturze gdańskiej. Oprócz jednak tej, udało nam się odszukać w zbiorach Kolberga wersję śpiewaną w Poznańskiem w Gościeszynie od Rakoniewic. Cała pieśń liczy tu trzy czterowiersze, lub 6 dwuwierszy 8-zgł. (jeden 6-zgł.) i prócz pierwszych dwu dwuwierszy treść jest zepsuta, nawet mało zrozumiała.

O. Kolberg Lud. XII, 457:

Jechał chłop do miasta,
Spadła mu z wozu niewiasta,
Oglądał się chłop po chwili,
Ona leży o pół mili.....

Melodję do tej pieśni daje O. Kolberg według pieśni „Konik zmok i ja zmok" (L u d. IX, nr. 62), inną niż z tabulatury, ale w rytmie krakowiakowym (2/4) co w istocie zaznacza małopolskie pochodzenie tekstu. Pieśń przedstawiająca wątek j a z d y, k t ó r e j n a s t ę p s t w e m z g u b a, jakiś zawód czy dekonfitura, to obojętne ,okazuje się rozgałęzioną po całej Polsce. Niektóre mają początek identyczny, jak: „Jedzie chłop ze młyna" (O. K o l b e r g, Mazowsze III, 453). Inne mają nawet wątek melodyjny podobny, jak np. Kurpiowska pieśń: Pojechał Jasieniek

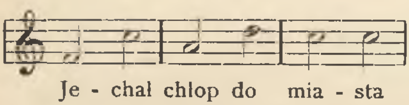
Ks. Skierkowski — Puszcza Kurp. cz. II. z. III. nr. 758.



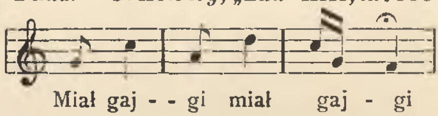
Tego samego wątku są pieśni: Pojechał chłop do lasu, Pojechał chłop do młyna, Pojechała niewiasta, Jechała niewiasta z kogutkiem do miasta [7]).

Druga pieśń z tabulatury gdańskiej „D u d a" łączy się z pieśnią o C h ł o p i e, melodją jednej z kilku wersyj ludowych, która najniespodziewaniej wykazuje w drugiej części trzytakt identyczny z początkiem melodji o C h ł o p i e:

Mel. tabulat.



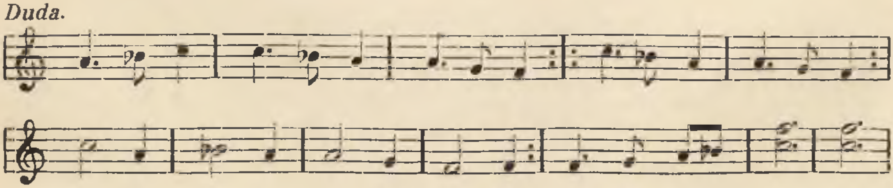
Duda. — O. Kolberg, „Lud" XIII, nr. 338



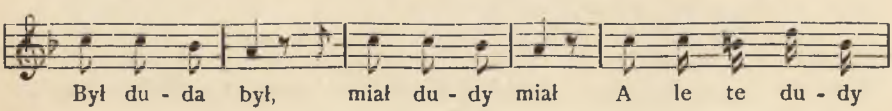
Mamy tu klasyczny przykład jak ustna tradycja plącze wszelkie dobro przyswojone. Czasem wyraz podobny, wątek treści, wywołuje echo melodji ,nawet bardzo wyraziste, jak to widzieliśmy w pieśni kurpiowskiej „Pojechał Jasieniek".

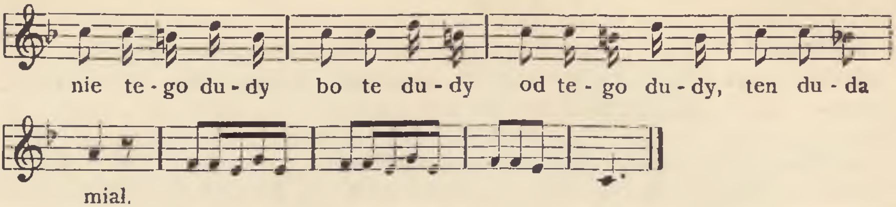
Ale wróćmy do tekstu D u d y. Otóż druga spostrzeżona przez nas wersja ludowa, kujawska („L u d" IV, Cz. II. nr. 260) jest tematycznie powtórzeniem początkowej frazy melodyjnej „D u d y" z tabulatury gdańskiej. Dajemy naprzód tekst z tabulatury [8]) (pierwsze 12 takt. bez rep.):

Duda.



i tekst pieśni kujawskiej: O. K o l b e r g, Lud IV, nr. 260:

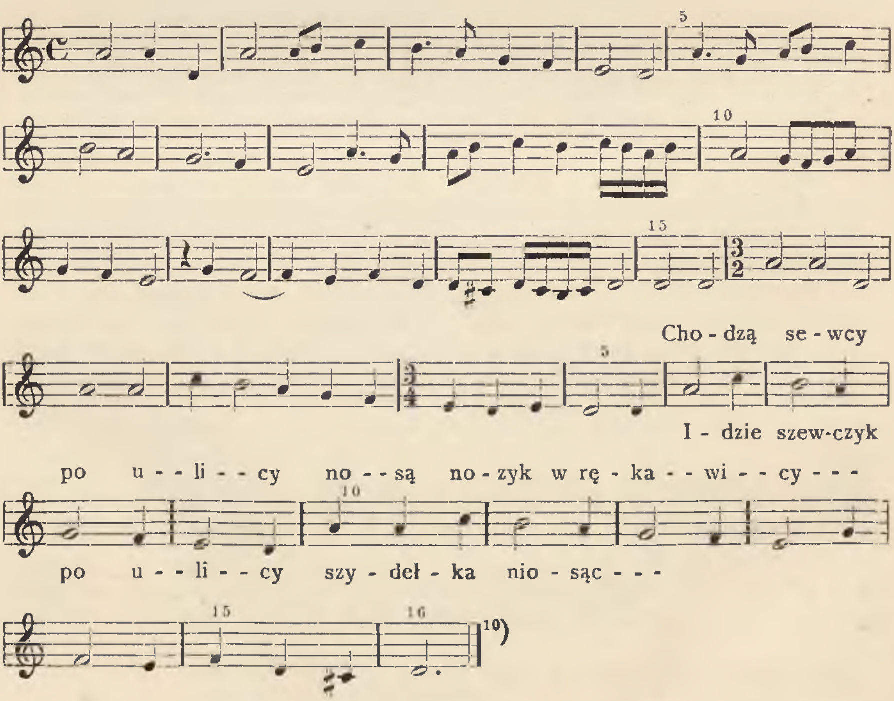




Porównując obydwa teksty melod. odnosimy wrażenie że melodja tabulatury lutniowej jest parafrazą piosenki kujawskiej. Drugi i trzeci takt melodji tabulatury jest motywem dosłownym pieśni „Był duda, był". Przygrywkę zakończającą odnajdujemy również w melodji lutniowej bez typowego finału na tercje *e - c* przerobionym na kadencję *e - f* toniczną.



Przechodzimy do pieśni trzeciej: „I d z i e s z e w c z y k p o u l i c y, s z y d e ł k a n i o s ą c". Melodja i wiersz pierwszy tekstu słownego z tabulatury organowej Jana z Lublina (ok. 1540 r.)[9], utwór Mikołaja z Krakowa:



Ponieważ jest to pieśń z bardzo odległych czasów, zachowała się ona wśród ludu w formie zlepków dowolnych. Tekst właściwy, który jednak da się rozpoznać na podstawie formy wiersza, ma wiele wstawek,

zakończenie zaś w wierszu sześciozgłoskowym doczepiono na podstawie podobieństwa treści (o zabitem zwierzęciu) z innej współczesnej pieśni: „Jedzie chłop do młyna, zdechła mu kobyła“ (Kolberg, Mazow. III, 453). Poniżej dajemy cały ten tekst według Kolberga, Mazowsze IV, od Mławy ,nr. 429:

1. „Boże, bądź miłościw!
nie daj mnie Boże, na tych psów sewców złości [11]).
2. Chodzą sewcy po ulicy
nosą nozyk w rękawicy.
3. Bo to tylko łazą od domu do domu,
I pytają się, cy nie zdechło co komu.
4. Dowiedzieli się, o półtory mili,
tam zdechły chłopom kobyły.
5. U kowala na dole
lezą ci juz dwie kobyle.
6. Jedna gniada, druga łysa
Jedna wcoraj, druga dzisiaj.
7. A pies i sewc jednej myśli,
do tej łysej najprzód przyśli.
8. Pies za skórę,
I sewc za skórę.
9. Sewcyk z wierzchu, pies od spodu,
bo nie chcieli cierpić głodu.
10. Sewcyk na psa pomrukuje,
ze mu skórkę bardzo psuje.
11. A mój piesku, sary, bury,
nie psujze mi aby skóry.
12. A mój sewce
kiej mi sie jeść chce.
13. A mój piesku, naści chleba,
bo mnie skóry trzeba.
14. Bo będę miał ze skóry rzemienie,
a z kopytów grzebienie,
a ze łba latarnię,
z pośladu safarnię,
a z grzywy sitka,
to będzie kobyła wszystka.

Z tekstu powyższego pieśń o szewczyku tworzyłyby dwuwiersze 8-zgł. t. j. 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, i nieco zepsute co do formy wiersze 12 i 13. Pozatem są to dowolne wstawki przygodnego śpiewaka, jak to wskazuje 6 ostatnich wierszy, które są dosłownie wzięte z innej mazowieckiej (od Radzymina) pieśni, której mamy parę wersyj, a użytki ze skóry kobylej są ich jedyną treścią.

Co do adaptacji odszukanego tekstu do utworu z tabulatury Jana z Lublina, to ponieważ jest on osnuty na melodji pieśni „Szewczyk idzie po ulicy“ jak zaznaczono, nic nas nie zmusza do podłożenia słów zaraz na początku utworu. Temwięcej wobec faktu, że wiersz jest wyraźnie trocheiczny i nadaje się jedynie do melodji w takcie 3/4 czyli do

drugiej części melodji z tabulatury, będącej właśnie w tym takcie. W myśl tego spostrzeżenia w przykładzie powyżej podanym umieściliśmy dwuwiersz tekstu mazowieckiego Kolberga począwszy od 3. taktu części na 3/4, i to dopiero rozpoczynając śpiew dominantą a, jak to jest u nas w ludowych melodjach typowem.

W zakończeniu tej notatki dodamy, że wszystkie trzy omawiane tu pieśni należy uważać jako wytwór miejskiego zmysłu satyrycznego. Satyra stanowa, drwiąca z chłopa, rzemieślnika, muzykanta, dudy, szlachcica drążkowego, pyszniącego się genealogją („mój ociec był wojewodą, bo woził wodę"), rzadziej z księdza i żaka, to utwory bruku; może możnaby wskazać na utwory żakowskie. Po upływie lat, przedostają się wprawdzie piosnki te w sfery wiejsko-ludowe, ale, równie jak erotyk XVII w., ulegają przetworzeniu i okazują nieraz trudne do rozwikłania teksty. Tak się ma rzecz co do pieśni „Jechał chłop do miasta", nie jest to opowieść wiejska, ale zjadliwe drwiny z chłopa — może żakowskie — któremu żak płata figle i na śmiech go wystawia w swej satyrze. Również „Dudy" są konceptem jakiegoś muzyka miejskiego na dudziarzy wiejskich. W Poznańskiem śpiewają drwiąco: „I ja duda i ty duda, oj obaj my dudzi, A komu my zagrajemy, kiej nima nam ludzi, ej ludzi".

I trzecia pieśń o szewcach „Szewczyk idzie po ulicy" pełna złośliwych wycieczek na rzemieślników i ich chciwość. Koncept żakowski wyczuć można w delikatnej paraleli szewca z psem: „Pies za skórę, i sewc za skórę", jak śpiewa pieśń mazowiecka. Tematy muzyczne zaś okazały, że trzy omówione tu pieśni łączą się (wraz z innemi jeszcze) w całą grupę starszych, mniej więcej XVI-wiecznych pieśni satyrycznych, rozpowszechnionych wśród ludu.

W Krakowie, w maju r. 1933.

UWAGI.

[1]) Prof. Dr. A. Chybiński: „Tabulatura organowa Jana z Lublina", Warszawa 1911 — 14.

[2]) Dr. M. Szczepańska: „Z folkloru muzycz. XVII w." Kwartalnik muz. 1933.

[3]) Prof. Dr. L. Kamieński, Polski Rocznik muzykolog. 1935.

[4]) Teodor Wierzbowski, Pieśni, tańce, padwany XVII w., Warszawa 1903.

[5]) O. Kolberg, Lud IV, Nr. 215, 177 etc.

[6]) Nr. 33 a: „Vexit ad urbem semina, rusticus cum femina" mniej koniecznym nam się zdaje do porównań.

[7]) Dr. Szczepańska podaje w swej pracy te cztery pieśni, jednak bez zaznaczenia wspólnego wątku.

[8]) W transkrypcji Dr. M. Szczepańskiej (j. w.).

[9]) Obecnie w zbiorach Akad. Um. w Krakowie.

[10]) Transkrypcja Prof. Dra Z. Jachimeckiego: Muzyka Polska. Część I, str. 21.

[11]) Zmiana sewca na liczbę mnogą i szydełka na nożyk jest pospolitą przy tradycji ustnej zmianą akcesorjów.

Ks. Władysław Skierkowski (Imielnica - Płock).

O niektórych tańcach kurpiowskich.

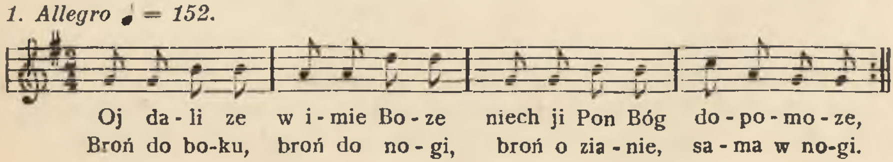
W pracy swej p. t. Muzykalność ludu kurpiowskiego, w „Kwartalniku muzycznym“, 1933, nr. 17—18 (str. 44—47) zajmowałem się m. in. także tańcami kurpiowskiemi, a mianowicie powolniakiem, konikiem, okrąglakiem, wyrwasem i olendrem, jako formami tanecznemi w ścisłem tego słowa znaczeniu. Tu pragnę dodać jeszcze szereg uwag uzupełniających, a ponadto wyszczególnić i opisać inne jeszcze tańce kurpiowskie.

Powolniak, o którym już pisałem w wyżej wymienionej pracy, jest najulubieńszym tańcem kurpiowskim, ale jednocześnie może najtrudniejszym do zanotowania, zwłaszcza co do taktu. Powolniak bowiem należy do tych niewielu ludowych utworów tanecznych, które mogą być wykonane zarówno w takcie parzystym jak i nieparzystym, „à double emploi“, a więc według prastarego zwyczaju. W wymienionej wyżej dawniejszej pracy nie podkreśliłem przez nieuwagę tej charakterystycznej cechy powolniaka, a jednak jest to bardzo ważna kwestja. Kurpiowie tańczą powolniaka na dwa „pas“. Można zatem podany w cytowanej mej pracy przykład 2a, mający tam takt 3/4, zamienić bez zmiany wartości nut na melodję w takcie 2/4 przestawiając jedynie kreski taktowe (a więc np. z 4 taktów nieparzystych otrzymamy 6 taktów parzystych) [1].

Obok tańców zbiorowych wykonują Kurpiowie jeszcze tańce solowe, gdzie jedna lub dwie osoby występują. Takimi tańcami są: kozak, zajączek i żabka.

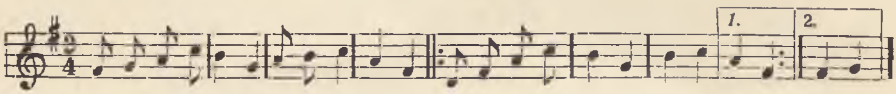
1. Kozak kurpiowski wykonuje się najczęściej przez dwie starsze osoby, mężczyznę i kobietę, którzy ująwszy się obiema rękami pod bok, skaczą to do siebie, to od siebie, czyniąc przy tem różne figury. Zabawa taka ma miejsce najczęściej w czasie wesela. Przy sprzedawaniu wianka panny młodej drużbom skacze kozaka tylko jedna kobieta, a wszystkie mężatki, ująwszy się za ręce w kółeczko, przytupują w takt muzyki:

1. Allegro ♩ = 152.



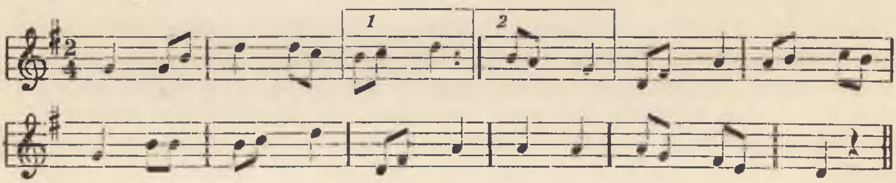
2. Zajączek nie jest tańcem wyłącznie kurpiowskim, znany bowiem jest także na terenie Mazowsza płockiego (np. w Sławęcinie), jednak tekst muzyczny poniżej podany, jest kompozycji kurpiowskiej (puszczańskiej). Nawiasowo dodaję, że oprócz tekstu podanego są jeszcze inne, które zamieszczę później w swej „Puszczy kurpiowskiej w pieśni", w dziale osobnym o tańcach kurpiowskich. Zajączek jest wykonywany w sposób następujący: kobieta układa naprzód dwa równe kijki na podłodze w formie krzyża, potem ująwszy się pod boki skacze w takt muzyki tak, aby czubkiem lewej nogi dotykać pola w prawem ramieniu krzyża, a czubkiem prawej w lewem. Taniec ten wymaga dużej zręczności i wprawy:

2. Adagio ♩ = *116.*



3. Żabka jest również tańcem solowym, jak poprzednie dwa. Niestety nie udało mi się zanotować sposobu jego wykonania, melodja tego tańca jest jednak następująca:

3. Andante ♩ = *152.*



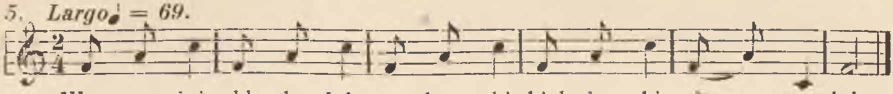
Oprócz powyższych tańców znana jest jeszcze u Kurpiów zabawa taneczna w myszkę, gdzie młodzież tańcząca ustawia się w szeregi: z jednej strony dziewczyny, z drugiej chłopcy, pozostawiając pomiędzy sobą pewną przestrzeń, aby dziewczyna, grająca myszkę, mogła swobodnie biegać. Muzyka gra, dziewczyna ucieka do „dziury", a chłopiec ją goni. Wczasie tej zabawy wszyscy śpiewają następującą melodję:

4. Presto ♩ = *152.*



Wreszcie przy tej sposobności kilka uwag o pasterskiej muzyce. Melodje pasterskie wygrywane na trąbach zaginęły. Jedną tylko udało mi się zanotować w Baranowie (pow. przasnyski) i tu ją podaję:

5. *Largo* ♩ = 69.



Zaginęło bezpowrotnie wiele form tanecznych, jak polonez kurpiowski, kurp; niektóre jeszcze błąkają się wśród Puszczan, zapomniane przez nich, jak np. kowal, ale trudno je spotkać. Młodzież ich już nie zna, starzy zaś niewszyscy pamiętają.

UWAGI.

[1]) Do tańców zbiorowych możnaby uzupełniająco zaliczyć jeszcze „żydówkę", wykonywaną w formie polki, ale w tempie andante — oraz „owczarka", który nie jest niczem innem, jak oberkiem, tańczonym zwykle przez starszych (tempo presto lub allegro; „tuniec").

Helena Windakiewiczowa (Kraków).

Uzupełnienie do „Pentatoniki w muzyce polskiej ludowej“.

Odnośnie do mej pracy p. t. „Pentatonika w muzyce polskiej ludowej“, wydanej w „Kwartalniku muzycznym“, 1933, nr. 17—18, pragnę wskazać na źródła, z których zaczerpnęłam przykłady melodyj dla rozdziału o pentatonice ditonicznej. Wszystkie pochodzą z dzieła Oskara Kolberga, dlatego przy cytowaniu tegoż nie podaję każdorazowo jego nazwiska. Przykład XXVII, Lud XVI, 191; prz. XXVIII, Lud, 143; prz. XXIX, Mazowsze IV, 149; prz. XXXI, Lud XVI, 167; prz. XXXIV, Lud II, 14; prz. XXXV, Lud, II, 52; prz. XXXVII, Mazowsze II, 184; prz. XXXVIII, Mazowsze III, 562; prz. XXXIX a, Mazowsze III, 121; prz. XXXIX b, Lud II, 80; prz. XXXIX c, Lud II, 4; prz. XXXIX d, Lud II, 30; prz. XLI a, Lud IV, 404; prz. XLI b, Lud XVI, 242; prz. XLI c, Mazowsze I, 95; prz. XLI d, Lud IV, 413; prz. XLI e, Lud I, 327; prz. XLII a, Mazowsze II, 370; prz. XLII b, Lud IV, 423; prz. XLII c, Lud IV, 416; prz. XLIII, Lud II, 56; prz. XLIV, Lud II, 1 i 44.

Dr. Ludwik Bronarski (Fryburg szw.).

Publikacje o Chopinie[1]

E. GANCHE: „Souffrances de Frédéric Chopin. Essai de médecine et de psychologie". Paris, Mercure de France, 1935. 8⁰, str. 288. 4 ilustracje.

W ostatnich czasach kilka prac poświęcono chorobie Chopina i związanym z nią okolicznościom i problemom. Dr. M. Bordes wydał dysertację p. t. „La maladie et l'oeuvre de Chopin" (Lyon 1932); w berlińskiem czasopiśmie „Die medizinische Welt" z 1934 r. (nr. 32 i 33) pojawił się artykuł dra J. Willms'a „Chopin und die Aerzte"[2]; australijska pisarka. Dr. Keith Barry ogłosiła dłuższe studjum („Chopin and his fourteen Doctors", Sydney 1934) o chorobie Chopina, E. Ganche zaś obszernie omówił ten sam temat w „Souffrances de F. Chopin"[3]). Widocznie temat ten „wisiał w powietrzu". Jest to zapewne w związku z nowym „żywiołowym pędem do biografji", jaki w wielu najoświeceńszych krajach ujawnia się w ostatnim czasie, równocześnie z dążeniem do tego, aby „przez człowieka dochodzić do najwłaściwszego zrozumienia jego dzieła"[4]).

Owiane szczerym entuzjazmem i gorącem umiłowaniem Chopina i jego dzieł pisma Ganche'a przyczyniły się niemało, wśród publiczności uprawiającej lekturę w języku francuskim, do obudzenia głębszego zrozumienia i żywszej sympatji dla rzeczy Chopina się tyczących. Rozświetliły też niejeden problem z dziedziny „chopinologji" i przyniosły niejeden szczegół nowy w dziedzinie biografji i badań nad twórczością Chopina. Ostatnio wydana książka ma być — jak się tego dowiadujemy z przedmowy — także ostatniem z Chopinianów Ganche'a. Żałować tego należy. Jest to zresztą czwarta już książka, jaką autor poświęca Chopinowi. Jak to sam zaznacza w przedmowie, wraz z drobniejszemi studjami, artykułami, broszurami i t. p. całość literackich prac jego o Chopinie objęłaby 6 tomów. Pisma Ganche'a zajmują zatem co do rozmiarów najokazalszą pozycję w literaturze chopinowskiej obok prac F. Hoesicka.

Przejdźmy do omówienia „Souffrances de F. Chopin". Tutaj przedewszystkiem nasuwa się pytanie, jak przedstawia się to „studjum medyczne" Ganche'a w porównaniu z lekarską dysertacją dra Bordes[5]). Książka Ganche'a, o wiele obszerniejsza, problemy traktuje szerzej i gruntowniej. Niektórym objawom choroby Chopina poświęca Ganche więcej uwagi, niż Bordes, (p. rozdziały p. t. „Anémie" i „Schizoïdie et psychasthénie"), o wiele dokładniej od niego przedstawia „proces patologiczny", w rozdziale o terapeutyce i diagnozie uwzględnia szerzej historję medycyny, nadewszystko zaś o wiele szczegółowiej zajmuje się psychologją stosunku Chopina i George Sand. Mimo wszystko jednak praca dra Bordes, z której Ganche korzystał w niejednem, nie

straciła na wartości; ma zaś nad essai Ganche'a tę wyższość, że pisana jest zwięźle i przedmiot traktuje w sposób więcej systematyczny.

Studjum Ganche'a zajmuje się trzema problemami, ściśle ze sobą związanemi.

I. Już w portrecie pendzla Miroszewskiego dostrzega Ganche rysy świadczące o niebezpieczeństwie gruźlicy, w masce pośmiertnej[6]) zaś znaki dziedzicznego obciążenia patologicznego. W rozdziale „Le processus pathologique" zbiera autor skrzętnie wiadomości, jakie o stanie zdrowia Chopina w ciągu jego życia zachowały się w jego listach, w pismach i korespondencji G. Sand i w innych świadectwach osób w bliskich z Chopinem pozostających stosunkach. Na podstawie tego materjału przystępuje w rozdziale następnym („La thérapeutique et le diagnostic") do rozpatrzenia kwestji, jakiej choroby dowodzą patologiczne objawy w życiu Chopina i stosowane przez lekarzy środki lecznicze. Jako zawodowy lekarz, Ganche traktuje kwestję z widoczną znajomością rzeczy. Naszkicowawszy historję leczenia gruźlicy w pierwszej połowie XIX-go wieku, wykazuje, że bez najmniejszej wątpliwości lekarze uważali Chopina za zrazu skłonnego do suchot, potem za zagrożonego niemi, a wreszcie za ulegającego tej chorobie, i że leczyli go w odpowiedni, i jak na owe czasy zupełnie uznania godny sposób. „Wszystkich środków terapeutycznych, jakich ówczesna wiedza mogła dostarczyć, użyto dla ratowania młodego artysty" (str. 196). Autor występuje przeciw uznaniu u Chopina suchot gardlanych (dr. Bordes, 1. c., str. 33, nie wyklucza tej możliwości), opierając się na tem, że Chopin nie zwracał się o poradę do specjalistów tej choroby, a z drugiej strony lekarze niestosowali żadnych środków, któreby pozwalały przyjąć tę chorobę u Chopina. Pozatem diagnoza sformułowana przez Ganche'a jest ta sama, jaką postawił dr. Bordes: Chopin uległ przewlekłej gruźlicy włóknistej płuc, której siedliska nie można sprecyzować, a do której w ostatnich miesiącach przyłączyła się — jak to często bywa w podobnych wypadkach — choroba serca.

II. Nie ulega oczywiście najmniejszej wątpliwości, że wątły organizm Chopina, częste i poważne przypadłości w jego stanie zdrowia i fizyczne cierpienia były źródłem cierpień moralnych, jużto bezpośrednio, jużto pośrednio, przez nadmierną wrażliwość i czułość, jaką w nim wyrobiły. Nie wydaje mi się jednak słusznym pogląd Ganche'a ,jakoby życie Chopina było jednem długiem męczeństwem fizycznem i moralnem, zresztą starannie ukrywanem i stoicznie znoszonem (str. 7). Poza kilku szczególnie krytycznemi okresami w jego życiu, Chopin prawdopodobnie nie zdawał sobie sprawy z niebezpieczeństw, jakie mu groziły, niema też w nim nic hipochondryka, który ustawicznie myśli tylko o swem zdrowiu i trwożliwie unika wszystkiego, coby mu zaszkodzić mogło (por. niżej uwagi o książce Murdocha). Z drugiej strony Chopin łatwo zdawał się godzić z ograniczeniami, na jakie słabe zdrowie go wystawiało. A więc np. nie zdaje się go to wiele kosztować, że brak sił nie pozwala mu jako pianiście zdobywać sobie tysiącznych rzesz; jemu uznanie, podziw, cześć elity wystarczy i jest nawet najwłaściwszą dla niego, najpożądańszą formą sławy.

Podobnie ma się rzecz z jego stosunkiem do kobiet. Ganche ustawicznie podnosi idealny charakter erotyki chopinowskiej. „Miłość, to dla niego wymarzone, czyste uwielbienie" (str. 15). W jego „porywach miłosnych przewagę mają pierwiastki duchowe" (str. 18). W stosunku do G. Sand „przywiązanie duchowe wyprzedziło zażyłość i szybko wzięło górę nad fizycznym pociągiem" (str. 30, por. też str. 222, 259, 267). Za tem idzie, że Chopin „odczuwa lekką odrazę do rzeczy zbyt bliskich naturze fizycznej" (str. 15), że jest mało

skłonny do „mariage de la chair" (str. 58; por. też str. 94, 221, 267, 269). Wobec tego jednak czy można przypuścić, aby Chopin, kiedy został „skazany" na wyłączną miłość duchową (str. 77), rzeczywiście tak wiele z tego powodu był cierpiał (por. str. 96)?

Nie wiem zresztą, na czem autor opiera pewność, z jaką mówi o wspomnianem „skazaniu" i jego przyczynach fizjologicznych (str. 77—78, 96, 210, 267). Świadectw wystarczających nie mamy w tym względzie. Fakt zaś przytoczony przez S. Rocheblave'a, a powtórzony przez Hoesicka (II [1927], 101), o ile jest autentyczny — przemawia przeciw temu. Dr. Bordes przyjmuje „frugalité des émotions" (l. c., str. 24) w okresie po Majorce, więc ich całkowicie nie wyklucza. Z drugiej strony, Ganche jako lekarz, skłonny jest do udzielania zbyt wielkiego wpływu na charakter i postępowanie człowieka czynnikom fizycznym. Przecież w kwestji, jaką się obecnie zajmujemy, pierwszorzędne znaczenie mają także inne jeszcze czynniki, zwłaszcza odziedziczone dyspozycje moralne i wychowanie, które u Chopina z pewnością niemało wpłynęło na scharakteryzowany powyżej jego stosunek do kobiet.

Również w osądzeniu postępowania pani George Sand Ganche zbyt wielki nacisk kładzie na „fizjologję". Dla Lelji wcale zresztą nie jest czuły. Nazywa ją istotą amoralną, która nietylko życie prowadziła rozwiązłe, ale jeszcze z lubością roztaczała swe przygody miłosne, przed całym światem (str. 30—31 i 239), z cynizmem i bezwzględnością analizowała wady, braki i słabości swych kochanków, sama zaś po mistrzowsku umiała przedstawiać się zawsze w najkorzystniejszem świetle i oczyszczać z wszelkich zarzutów (str. 31, 56 i 75). Na str. 57 nie waha się autor nazwać jej naturą grubą i wulgarną. A jej sławny list, w którym G. Sand zapytuje W. Grzymałę o radę przed ostatecznem wzięciem Chopina w posiadanie, nazywa słusznie odrazę wzbudzającym, wstrętnym, fenomenalnym, monstrualnym (str. 32, 57, 59 i t. d.), godnym ladacznicy (str. 56)!

Ale całą niemoralność czy amoralność pani Sand wyprowadza autor z naukowo stwierdzonej (w rozprawie pani L. Vincent p. t. „G. Sand et l'amour") anormalności w jej fizjologji. „To upośledzenie pozwala nam należycie zrozumieć najważniejsze postępki tej genjalnej kobiety i dostarcza nam poważnego usprawiedliwienia dla jej rozluźnionych obyczajów. Ona... zmuszona jest folgować tej zmorze, która ją porywa z przemożną siłą" (str. 213). Ależ to znaczy poprostu, że należy ją uważać za nieodpowiedzialną za swe postępki! Tu Ganche stanowczo idzie zadaleko. Anormalność fizyczna pani Sand tłumaczy autorowi także jej dziwną mieszaninę zalet i wad, jak również kontrasty w jej naturze (str. 59 i 214).

Stosunkowi Chopina z G. Sand poświęca Ganche cały przedostatni rozdział („Psychophysiologie de G. Sand et de Chopin") i znaczną część 2-go („Anémie"). Główny nacisk kładzie przytem na obronę powieściopisarki przed zarzutami. Ganche podnosi nawet we wstępie, że „definitywnie rozświetlił problem stosunków Chopina z G. Sand, który dotąd był niejasny i niezrozumiały i wywołał niesłusznie tyle sądów fałszywych i obrażających dla powieściopisarki". Ganche ma tu zapewne przedewszystkiem na myśli dowód, jaki przeprowadza na str. 79—94 dla wykazania, że od czasu gwałtownego kryzysu w stanie zdrowia Chopina na Majorce G. Sand była mu tylko opiekunką, „matką", garde-malade'ą. Ale na tym punkcie zgadzają się mniejwięcej wszyscy biografowie Chopina. Pozatem „obrona" tego rodzaju jest dość zbyteczna, skoro sam Ganche przedtem stwierdza, że pierwsze miesiące pożycia Chopina

z G. Sand zrujnowały mu zdrowie zupełnie (str. 76—77; to samo twierdzi zresztą także i dr. B o r d e s, l. c., str. 14 i 24).

Zmianę, jaka nastąpiła w usposobieniu G. Sand względem Chopina po jego chorobie na Majorce, uzasadnia Ganche — poza wyczerpaniem fizycznem Chopina — znowu jej „psychofizjologją". Korzystając z cytowanej już powyżej pracy pani Vincent, autor stwierdza, że G. Sand już „dziesięć lat wcześniej marzyła o doświadczeniu miłości wolnej od pierwiastka zmysłowego, wyrażającej się w samem tylko uwielbieniu duchowem" (str. 246; mowa o fragmencie powieści „La Marraine"). Chopin stał się idealnym, wymarzonym przedmiotem takiej miłości. W dodatku okoliczności składały się na to, że z jej „przyjaźnią" dla Chopina nastąpiło „ustatkowanie się" w jej życiu. G. Sand była zmęczona swemi bezskutecznemi próbami znalezienia szczęścia w miłości (str. 240), dzieci jej, podrosłe, tamowały swobodę jej ruchów, sytuacja materjalna zaś wymagała wytężonej pracy (str. 241 nast.) — wszystko to sprawiało, że G. Sand nie miała ochoty, ani czasu, na nowe awantury miłosne

Oto psychologiczne wytłumaczenie stosunku G. Sand do Chopina, stosunku, który trwał ośm lat i oznacza w jej życiu okres bardzo różny w porównaniu z okresem poprzedzającym [7]. Oczywiście wartość Chopina jako człowieka i jako artysty ma także swoje znaczenie w tej metamorfozie. Ale uczucia jej dla Chopina z czasem mocno się zmieniły; rola matki i opiekunki jej się sprzykrzyła, nierówność usposobienia Chopina wciąż zapadającego na zdrowiu, zdenerwowanego i drażliwego, ją zmęczyła. „Związek bez spójni materjalnej ani legalnej, bez życiowego interesu, musiał koniecznie zerwać się" (str. 253).

Co się tyczy tego zerwania, Ganche przytacza ustępy z mało znanego (po raz pierwszy w „Le Figaro" z 2-go lipca 1927 opublikowanego) listu, który G. Sand pisała na trzy miesiące przed śmiercią Chopina, a w którym czyni to cenne, zdaniem Ganche'a, wyznanie, że dawno przed ich rozejściem się ona powoli pracowała nad rozluźnieniem węzłów przyjaźni (oczywiście jedynie z uwagi na dobro Chopina!!), starając się o to tylko, aby zerwanie stosunku nastąpiło bez silnych wstrząśnień (str. 231 i 233). Ganche dopatruje się w wydaniu „Lukrecji Floriani" pierwszych „saperskich" robót, zmierzających do podminowania przyjaźni G. Sand z Chopinem. Tę „dyplomatykę" zatem jaką znakomita powieściopisarka okazała w „łowach" (p. wspomniany wyżej jej list do Grzymały, pisany u wstępu do jej połączenia się z Chopinem), tę samą zastosowała i dla pozbycia się swojej „zdobyczy". Jeżeli jednak zważymy, w jak bezwzględny, szorstki, nieraz brutalny nawet sposób pani Sand pozbywała się swych „przyjaciół", gdy ci jej się sprzykrzyli lub stali się niewygodni, uznać trzeba, że same wyżej wspomniane dyplomatyczne metody, stosowane względem niewygodnego Chopina, świadczą o jej rzeczywiście głębszych i delikatniejszych względem niego uczuciach przywiązania, a może jeszcze więcej szacunku, jaki dla niego odczuwać musiała.

III. W ostatnim rozdziale książki autor mówi o wpływie choroby i chorobliwości Chopina na jego muzykę. Na str. 258—259 stwierdza, że natchnienie kompozytora Ballad płynie z dwóch źródeł: jednem jest kraj rodzinny, ojczyzna, drugiem — miłość idealna. W jakiej zależności Ganche stawia erotykę Chopina od jego „psychofizjologji", widzieliśmy już powyżej. Względem patrjotyzmu zaznacza, że cierpienie, jakiem Chopina przejmowała myśl o zgnębionej i krwią po powstaniu zbroczonej Polsce, było podniecane przez nadczułość jego nerwów i świadomość własnej fizycznej słabości, które doprowadzały Chopina do wybuchów wściekłości (accès de rage) np. w Etjudzie rewolucyjnej lub w Preludjum d-moll, pełnych niesłychanego rozmachu i potęgi. U Chopina

widzimy te bunty, jakie cechują człowieka słabego i nerwowego, który chce być silnym i czuje się rzeczywiście silnym pod wpływem idei i podniety genjuszu (str. 265—266). Że Chopina sztuka pianistyczna była w pewnych kierunkach zależną od jego słabej konstrukcji fizycznej i nerwowości, (niechęć do wielkich sal i tłumnych audytorjów, słabe uderzenie, i t. p.) — to jest też całkiem słuszna uwaga (str. 260 nast.). Zbyt wielkie natomiast znaczenie przypisuje Ganche (podobnie jak i dr. Bordes i Herzfeld) chorobie na wyrafinowanie, wykwintność, arystokratyczność charakteru Chopina jako człowieka i artysty (str. 256). Nie umiem też pogodzić ze sobą kilku ogólnych, zasadnicze nawet znaczenie mających sądów Ganche'a. Może to brak umiejętności koncentrowania myśli i jasnego ujmowania wywodów sprawia, że autor ten czasem wydaje się sprzecznym i niekonsekwentnym lub niezdecydowanym w swych sądach. Na wstępie rozdziału, którym się zajmujemy, Ganche powiada: „Żaden artysta nie uginał się pod brzemieniem organizmu ustawicznie chorego i bezsilnego tak, jak Chopin". (Jest to przesada, zarówno w stosunku do samego Chopina, jak i do porównania jego z innymi artystami. Przyp. tłum.) „Jego życie musiało być ciągłem następstwem buntów, albo rezygnacji i poddania się, albo upadku w walkach... W tych stanach wewnętrznych znalazł istotę (e s s e n c e) swej twórczości muzycznej, jego duch był ukształtowany i kierowany przez zaburzenia w jego organiżmie" (str. 257). Dalej na str. 259—260: „Słabość jego konstytucji fizycznej, jego nerwów, jego choroba tłumaczą wszystkie charakterystyczne cechy Chopina jako człowieka i artysty, zmienność jego usposobienia, męską dumę, gwałtowność niektórych jego wyrażeń[8]), impet myśli zapisanych w dziełach o szalonym rozmachu, a także kontrasty, uniesienia i nagłe upadki" i t. d. Sprawia to takie wrażenie, jakgdyby Ganche uważał dzieła Chopina za jakiś j o u r n a l i n t i m e jego cierpień fizycznych i moralnych z tamtemi związanych. Jeżeli jednak „chorobliwość" jest podłożem, na jakiem wyrasta twórczość Chopina, to czyż możliwe jest, aby dzieła jego nie były tą chorobliwością skażone, by były zawsze tak wzniosłe, czyste, tchnące zdrowiem, za jakie je Ganche podaje (str. 258)? Sprawa przedstawia się raczej w ten sposób: pewną m o r b i d e z z ę można zauważyć w niektórych dziełach Chopina; w całości swej jednak twórczość Chopina jest rzeczywiście zbyt wielką, wzniosłą i potężną, aby ją za odbicie walki kompozytora z fizyczną słabością i chorobą uważać można było. Ganche chorobliwości Chopina przeciwstawia coprawda jego energję, dumę, odwagę życiową, szlachetność charakteru, umysłową tężyznę (str. 9, 164, 186, 257—258, 275). Ale nie przekonywa. Zbyt bowiem wielką rolę przypisuje fizycznej organizacji i chorobliwym przypadłościom w procesie twórczym.

Gdy badamy dzieło jakieś lub twórczość pewnego artysty z danego, ściśle określonego punktu widzenia, skłonni jesteśmy zawsze nadawać zbyt wielkie znaczenie czynnikowi, na którym skupiamy naszą uwagę. Ganche nie wyszedł z tego niebezpieczeństwa obronną ręką.

W. MURDOCH „Chopin. His Life". London, J. Murray, 1934. 8°, str. XIII + 410. 15 ilustracyj i 4 reprodukcje w tekście.

W. Murdoch, pianista australijski, który — jak się okazuje — jest także uzdolnionym pisarzem, wydał biografję Chopina, zapowiadając uzupełnienie jej w drugim tomie, poświęconym Chopinowi jako kompozytorowi, pianiście i nauczycielowi. Będzie to zatem najobszerniejsza i zapewne najpoważniejsza monografja o Chopinie wydana w języku angielskim od czasów Niecksa. Co jej

nadaje główną wartość, to wyzyskanie nowych materjałów, zebranych zwłaszcza w ostatnich wydaniach listów Chopina. Sama zasadniczo nowych materjałów nie przynosi, poza wyjątkami z listów nieznanych jeszcze angielskim czytelnikom, bo nieobjętych w angielskiem wydaniu, a tłumaczonych z wydania francuskiego. Pozatem opiera się Murdoch głównie na Niecksie. Ale samodzielnie analizuje fakty i ich przyczyny, postępki i ich motywy, źródła rozpatruje krytycznie (np. nie powtarza anegdot, których autentyczność wydaje mu się podejrzana, p. str. 46), problemy ujmuje głębiej. Sąd ma spokojny i trzeźwy, a styl jasny i prosty.

Mimo widocznej staranności i dokładności autora znajduje się w jego książce dość wiele szczegółów, które wymagałyby poprawek. Byłby ich Murdoch częściowo przynajmniej uniknął, gdyby mu znana była bliżej chopinowska monografja H o e s i c k a (wymieniona zresztą w bibljografji). Niektóre błędy są następstwem pomyłek w wydaniu listów Chopina. Obszerniej zajmować się tutaj temi błędami nie miałoby celu. Bardziej interesującą rzeczą będzie przedstawić zapatrywania Murdocha w kwestjach ważniejszych i szczególnie dyskutowanych w związku z biografją Chopina. Nie trafia do przekonania ogólny pogląd na życie Fryderyka. Co w niem najbardziej uderza autora, to fakt rzekomy, że życie to było samotne i nieszczęśliwe (str. VII). Ale Chopin przecie do wielkich „samotników" nie należy! Z natury bardzo towarzyski, otaczany był wszędzie i zawsze przyjaciółmi; jeśli niewielu z nich przypuszczał do ścisłej intymności, i nie był zbyt skłonny do zwierzeń, to jednak i duchowo także nie był prawdziwie osamotniony. Co do szczęścia zaś, to zaznał go zapewne niewiele w życiu, a to trochę, które posiadł, było niekompletne; cierpiał także wiele, przechodził ciężkie kryzysy, fizyczne i moralne. Mimo to wszystko jednak Chopin nie sprawia wrażenia człowieka nieszczęśliwego. Dopiero ostatnie lata jego życia owiane są ciężką melancholją i przejmują tragizmem sytuacji. Pozatem nawet jego choroba, jak się zdaje, nie czyniła Chopina stale i głęboko nieszczęśliwym. Dzięki bujności życia duchowego, może dzięki iluzjom, do jakich chorzy na tuberkuły są łatwo skłonni [9]), dzięki też częstym, dłuższym lub krótszym okresom polepszenia, Chopin wznosił się łatwo nad mizerję swego stanu fizycznego, częstokroć tak opłakanego. Na str. 317 sam Murdoch przyznaje, że gdyby Chopin mógł był tylko kontynuować to życie, które mu w towarzystwie G. Sand upływało w spokoju i względnem zadowoleniu, byłby umarł we wcale znośnych warunkach — t o l e r a b l y h a p p y.

Zbyt wielki nacisk Murdoch kładzie na lubowanie się Chopina w smutku i cierpieniu (str. VII), na „chorobliwe zamiłowanie w melancholji" (str. 62, 76) i w samotności (str. 102, 127). Te objawy spotyka się u niego rzadko, odbijają się one w niewielu utworach i występują silniej tylko w pewnych szczególnie krytycznych momentach jego życia, np. w okresie miłości dla Gładkowskiej lub choroby na Majorce. Chopin „umysł miał wesoły, a serce tęskne" [10]). Dlatego jego organizacja psychiczna przedstawia się normalnie jako harmonijna i zrównoważona. Ale Murdochowi nawet ten tak samorodny humor, jaki przebija w listach np. do Białostockiego, wydaje się podejrzany, „nie odpowiadający prawdziwej naturze młodego Chopina" (str. 39).

Podnosząc kobiecość usposobienia Chopina, dodaje Murdoch, że tylko jeden rys posiadał prawdziwie męski, a to energję, z jaką umiał ...targować się z wydawcami, że tylko na tym punkcie był samodzielnym i niezależnym. Tutaj autor jest niesprawiedliwy. Jeśli w kwestjach życia codziennego Chopin był nieporadny i często potrzebował pomocy innych, to jednak w przejściach moralnych wykazywał wiele nadzwyczajnego hartu i męskiej dumy. Sam autor

przyznaje mu na str. 81 courage and grit, co nie jest wybitnie kobiecą cechą, a w kompozycjach jego podnosi ich męski ton i charakter, ich potęgę, siłę, namiętność (str. 107, 144). Ostrożniej wyraża się Murdoch na str. 141: „Pozostajemy w wątpliwości co do tego, jak dalece, pod zewnętrznemi pozorami kobiecości, bił w nim puls męskości" i na str. 374: „W niektórych kierunkach nie można go uważać za mężczyznę". Wogóle, autor mimo uwielbienia, jakiem otacza Chopina, mimo sympatji, jaką dla niego odczuwa, wytyka śmiało i otwarcie to, co uważa za słabe strony i słabostki charakteru Chopina (str. 4, 76, 374).

Staranie się autora o sąd objektywny i sprawiedliwy występuje zwłaszcza w osądzeniu roli, jaką G. Sand odegrała w życiu Chopina. Dla długoletniej towarzyszki Chopina nie jest pobłażliwy; nazywa ją „dziwną mieszaniną sępa i wampira" (str. 210), podnosi nieraz jej hipokryzję (str. 330, 334) i inne wady (str. 215 nast.), ale uznaje i dodatnie strony jej charakteru (str. 217, 246, 309). Kilkakrotnie zwraca uwagę na tendencyjność W. Karenina, głównego biografa G. Sand (str. 235, 337). Na str. VII—VIII tak się wyraża na temat stosunku Chopina do sławnej powieściopisarki: „Ona (G. Sand) wywarła zarówno najlepszy, jak i najgorszy wpływ na jego życie, bez zachęty i podniety z jej strony i bez dobroczynnej atmosfery koła jej kulturalnie wysoko stojących, znakomitych przyjaciół, Chopin nie byłby nigdy wzniósł się na tak wysoką artystyczną wyżynę. Z drugiej strony nie może ulegać wątpliwości, że jej zachowanie się względem niego przyśpieszyło jego koniec". Przedewszystkiem Murdoch zbyt wielkie znaczenie przypisuje temu, co Chopin zawdzięcza G. Sand ze względu na wprowadzenie go w sfery artystyczne (p. też str. 280 i 348). Chopin obracał się w kołach elity umysłowej i artystycznej przed poznaniem się z G. Sand (zresztą właśnie dzięki temu ją poznał); ona wcale nie wydobyła go z ukrycia, a on nie potrzebował jej opieki i patronowania mu w wielkim świecie intelektualnym Paryża. Chopin należał już doń oddawna i byłby w nim pozostał i z jego dodatnich wpływów korzystał bez przyczynienia się do tego pani Sand [11]). Przeciwnie zaś wiemy, że w jej domu, zwłaszcza w Nohant, zbierało się czasem towarzystwo, które Chopinowi wcale nie odpowiadało, psuło mu humor i przeszkadzało mu w swobodnej pracy. O ile zaś sama G. Sand była „źródłem natchnienia" (str. 359) dla Chopina, to dość trudno określić. Pewnem jest tylko tyle, że przez swoją „macierzyńską" opiekę dostarczała mu warunków korzystnych dla pracy i że uczucie, jakie łączyło ich oboje, stwarzało to ciepło moralne, jakiego Chopin potrzebował dla rozkwitu swych władz twórczych. Ale pozatem? Czy mogła mu G. Sand dostarczyć podniet dla jego twórczości? Wiemy, że oboje różnili się między sobą ogromnie, że mieli niemal krańcowo odmienne pojęcia, zapatrywania, zasady, gusty i upodobania. Z tego, co wiadomo o muzykalności pani Sand nie można przypuszczać, aby w dziedzinie ściśle muzycznej mogła była jakikolwiek wpływ wywierać na Chopina. Ale przyjmując nawet maximum zasług Sand w odniesieniu do twórczości Chopina, jeszcze wydaje mi się mocno ryzykownem twierdzenie Murdocha, jakoby bez niej Chopin nigdy nie mógł osiągnąć tych wyżyn, na jakich stanął istotnie. Któż to wiedzieć może? Gdyby Chopin był oddał swe serce innej kobiecie, godniejszej od pani Sand, gdyby był z nią zaznał szczęścia pożycia rodzinnego, którego brak odczuwał przez całe życie (jak to słusznie zaznacza Murdoch na str. 1), kto wie, czy nie byłby wzniósł się jeszcze wyżej, a przedewszystkiem, czy nie byłby zostawił jeszcze bogatszej spuścizny artystycznej. W normalnych warunkach życia rodzinnego byłby Chopin mógł mieć o wiele bardziej systematyczną i czujniejszą opiekę od tej, którą G. Sand mogła

mu zapewnić [12]). Chodzi więc tylko o to, aby, przyznając pani Sand to, co się jej należy, nie przesadzać jej „dobroczynnego" wpływu.

Twórczość Chopina jest odbiciem nietyle tego, co mu życie dawało, ile tego, czego on od życia żądał, czego pragnął, za czem tęsknił. Życie i twórczość Chopina, to dwie sfery odrębne. Otóż na tę drugą pani Sand tylko pośredni wpływ wywierała, związana będąc ściślej tylko z pierwszą. Nie była ona Chopinowi Muzą, była mu czemś o wiele prozaiczniejszem... [13])

Faktem jest, że po zerwaniu z G. Sand Chopin już nic nie skomponował. Bynajmniej jednak nie należy wyciągnąć stąd wniosku, że go natchnienie opuściło. Sam Chopin temu zaprzecza w listach do Grzymały. Dnia 19 sierpnia 1848 r. pisze do niego m. i.: „Chciałem trochę tu komponować; ani można, zawsze co innego trzeba robić". A 1-go października tegoż roku: „Nic nie mogę komponować, nietyle dla braku chęci, jak dla fizycznych przeszkód, bo się tłukę co tydzień po innej gałęzi". A więc chęci do komponowania niebrakło i teraz, tylko warunki zewnętrzne były niekorzystne.

Co się tyczy zerwania z G. Sand, Murdoch nie uznaje za główną jego przyczynę wydania „Lukrecji Floriani". Przyjmuje nawet możliwość, że pisząc tę powieść jej autorka nie miała złych intencyj (str. 340). Na to trudno się zgodzić. Bo przyznając, że książę Karol jako typ ma dodatnie, a nawet „wyjątkowo piękne i szlachetne rysy" (Tretiak), to trzeba zupełnie przeoczyć jego wady i braki, jakoteż fakt, że ostatecznie przedstawiony został jako tyran, egoista i gnębiciel, który zamęczył tę biedną, za życia przez autorkę kanonizowaną Lukrecję [14]), — aby ten rzekomo „niesłychanie podobny i wierny portret" uznać za „bardzo pochlebny" [15]). Czy można doprawdy przypuścić, aby Chopin, o ileby poznał siebie w tym „portrecie" [16]), nie miał wyczuć w usposobieniu G. Sand dla niego ogromnej zmiany, jakiej takie jego „sportretowanie" było dowodem, i żeby G. Sand nie miała sobie z tego dobrze zdawać sprawy!

Wspomnianą zmianę w uczuciach pani Sand względem Chopina uznaje Murdoch za właściwą przyczynę ich rozłączenia. Nieporozumienia wynikłe na tle konfliktów w rodzinie pani Sand posłużyły jej, według naszego autora, za wygodny pretekst do pozbycia się Chopina („dzieci użyła jako wybieg", str. 330). To może niezupełnie jest słuszne. Przedewszystkiem zdaje się, że na zmianę stosunku G. Sand do Chopina wpłynęła w znacznym stopniu antypatja, jaką ku niemu odczuwał jej ukochany syn Maurycy („le plus grand amour de G. Sand", jak głosi tytuł książki niedawno Maurycemu poświęconej przez R o y a [17]), a może i wzajemna sympatja, łącząca Chopina z Solange, córką pani Sand. Prawdopodobnie ingerencja Chopina w sprawy familijne jego przyjaciółki sprowadziła definitywną zmianę w usposobieniu pani Sand dla Chopina. To pewna, że gdyby nie było u niej odpowiednich predyspozycji, to konflikt, jaki wyniknął między nią a Chopinem z powodu małżeństwa Solange, nie byłby przybrał tak ostrych form i nie byłby doprowadził do zerwania.

Książka Murdocha nie zawiera nic „rewelacyjnego", nie będzie też stanowić epoki w literaturze chopinowskiej, ale będzie w niej zajmować pozycję poważną. Zwłaszcza gdy do powyżej omówionej biografji przyłączy się tom drugi, poświęcony utworom Chopina. Wobec zrozumienia, jakie autor okazuje dla twórcy i jego dzieła, wobec bliskiego, a żywego kontaktu, jaki utrzymuje z uwielbianym mistrzem jako pianista i jego interpretator, należy spodziewać się w tym tomie uwag głębszych, nowych i interesujących.

Książka wydana solidnie, „po angielsku". Ilustracje są znakomite, ale nie przynoszą nic zasadniczo nowego.

DR. MARJA SZCZEPAŃSKA: „Hexameron", Bellini i Chopin. Str. 41—58 w pracy zbiorowej p. t. „Vincenzo Bellini (1801—1835), w stulecie śmierci". Lwów 1935. 8°, str. 71. (odbitka).

Bliskim stosunkom, jakie łączyły Belliniego z Chopinem, zawdzięczać należy zapewne w pierwszym rzędzie ukazanie się powyżej cytowanej zbiorowej pracy, wydanej staraniem Lektoratu języka włoskiego w Uniwersytecie J. Kazimierza we Lwowie. Z okazji setnej rocznicy śmierci Belliniego nasza literatura muzykologiczna wzbogaciła się o prawdziwie wartościowy przyczynek.

Czy jednak przyjaźń Chopina z włoskim „bratem po duchu" była naprawdę tak gorąca, bliska i zażyła, za jaką się ją zwykle podaje? Kwestja ta pozostaje jeszcze otwarta i może przyszłość przez szczęśliwe odkrycia rzuci na nią dostateczne światło. Trzeba bowiem przyznać, że dotąd przyjaźń ta ma trochę legendarny charakter. W znanej nam dotychczas korespondencji zarówno Chopina, jak i Belliniego, niema o niej żadnych śladów (op. cit., str. 27, odn. 113), innych dokumentów także brak zupełnie. Mamy więc jedynie niezbyt liczne świadectwa współczesnych, w dodatku dość niepewne [18]), lub całkiem ogólnikowe. W każdym razie nic nie upoważnia nas do nazwania Belliniego „jednym z najbliższych przyjaciół" Chopina (op. cit., str. 54), jak również przesadnem się wydaje uważanie przyjaźni, jaka łączyła tych dwóch romantyków, za „zupełnie wyjątkową i pełną" (tamże, str. 47) [19]).

Także problem wzajemnego oddziaływania na siebie obu tych kompozytorów pozostaje jeszcze do wyświetlenia. Jest zresztą prawdopodobnem, że poza stwierdzeniem całkiem ogólnych wspólnych rysów, do wybitniejszych rezultatów tutaj się nie dojdzie [20]). I to jeszcze pewne punkty styczne w muzyce obu mistrzów niekoniecznie muszą świadczyć o wzajemnem oddziaływaniu; mogą tłumaczyć się wspólnością pewnych dyspozycyj, upodobań, tendencyj, niezaprzeczonem pokrewieństwem duchowem, jakie istnieje między Chopinem a Bellinim [21]). Ale i te wspólne cechy w charakterze i organizacji psychicznej, obok których występują liczne i wybitne różnice, wymagają bliższego rozpatrzenia.

Dr. Marja Szczepańska w studjum, którego tytuł podaliśmy we wstępie, problemom powyżej poruszonym poświęciła tylko tyle uwagi, ile potrzeba było dla opracowania jej właściwego, głównego tematu, a mianowicie charakterystyki i rozbioru „Hexameronu" wogóle, a zawartej w nim warjacji Chopina w szczególności.

Opierając się na danych bardzo skrzętnie zebranych we wzorowo przestudjowanej literaturze, autorka przedstawia historję powstania i wydania „Hexameronu". Czy udział Chopina w stworzeniu tego „nieprawdopodobnego potwora, zabytku pianistycznej przeszłości" należy uznać za „dokument o bardzo wielkiej wartości" w historji „głębokiej" przyjaźni Chopina i Belliniego [22]), to nie wydaje mi się zupełnie pewnem. Sam pomysł takiego uczczenia „wytwornego marzyciela" według wszelkiego prawdopodobieństwa nie wyszedł od „Ariela fortepianu" ale zapewne od Liszta, który choć umiał być także „Arielem fortepianu", bywał częściej jego Cagliostrem... Fakt zresztą, że Liszt właśnie był „redaktorem" tego „współutworu" zdaje się przemawiać za jego inicjatywą [23]). To zaś, że Chopin wziął udział w tem fantastycznem przedsięwzięciu, nie dowodzi jeszcze samo w sobie szczególnie głębokich uczuć względem przedwcześnie zmarłego „Łabędzia z Cattanii". Chyba że się ich dopatrywać będziemy w poświęceniu, jakie Chopin musiał uczynić, przyczyniając się do stworzenia tego „mastodonta", i to w towarzystwie przeważnie mało mu sympatycznych lub mało przez niego cenionych kolegów!

Po trafnej charakterystyce, a szczegółowej i dokładnej analizie [24]) chopinowskiej warjacji, której dotąd tylko przygodnie poświęcano uwagę, przechodzi autorka do uzasadnienia głównej swojej tezy, a mianowicie że Chopina przyczynek w „Hexameronie" jest duchowym portretem Belliniego. Jest to raczej hipoteza, ale bardzo ładna i ponętna. Przyznać trzeba, że autorka poparła ją wszelkiemi możliwemi argumentami i uczyniła ją wielce prawdopodobną. Ale ostatecznie twierdzenie jej jest tylko hipotezą i zapewne zawsze tylko hipotezą pozostanie. Nic na tem zresztą nie traci wartość omawianego studjum, które należy do najsumienniej i najstaranniej napisanych w literaturze chopinowskiej.

Na zakończenie tych uwag o nowszych publikacjach chopinowskich pragnąłbym jeszcze wspomnieć o kilku artykułach, jakie pojawiły się o Chopinie w czasopismach z ubiegłego roku.

W 4-ym zeszycie kwartalnika „Muzyka Polska" prof. Zb. Drzewiecki skreślił szereg cennych i bardzo trafnych uwag na temat „dowolności w interpretacji Chopina", wyrażających się w zmianach, dodatkach, „poprawkach" i „ulepszeniach" tekstu oryginalnego. Autor stawia w zakończeniu swych wywodów słuszne żądanie, aby „odrzucić wszystkie dowolności i własne pomysły interpretacyjne, które nie będą w zgodzie z tekstem i treścią muzyki Chopina". W „Kurjerze Warszawskim" z 22 lutego 1935 prof. Drzewiecki w artykule „Chopin a jego odtwórcy" zastanawia się nad problemem, „czy istnieje pewien określony, jedynie właściwy wykonawczy styl chopinowski". Artykuł jest bardzo zajmujący, na temat jego konkluzyj jednak można bardzo wiele dyskutować. Brzmią one, jak następuje: „Pianiści winni grać Chopina tak, jak go odczuwają, jak go rozumieją. Jednolity styl interpretacji Chopina nie egzystuje właściwie i nie może egzystować". „Chopina grać można różnie". Tak! Chopina można grać zawsze dobrze, choć się go gra różnie. Ale tak, jak — według słusznego twierdzenia autora w poprzednio wspomnianym artykule (l. c., str. 276) — „każdy utwór ma swoje pewne optimum tempa, znaczne przekroczenie którego kazi styl i myśl autora", tak samo — mojem zdaniem — istnieje pewne optimum stylu interpretacyjnego muzyki Chopina, a tego optimum dopatruję się w należycie pojętym romantyzmie.

P. Marja Mirska, idąc „szlakiem Chopina" i szukając pamiątek i żywych jeszcze wspomnień po Chopinie, dzieli się ciekawemi swemi spostrzeżeniami i odkryciami w kilku artykułach („Świat" z 23 lutego 1935, „Tygodnik Ilustrowany" z 1 kwietnia 1934 i 27 października 1935). Na uwagę zasługują zwłaszcza podane w ostatnio wymienionym numerze „Tygodnika Ilustr." reprodukcje dwóch portretów Chopina, ołówkiem rysowanych przez Elizę Radziwiłłównę w r. 1826 i 1829; bardzo mało mamy bowiem podobizn Chopina z wczesnej jego młodości. W tygodniku „Pion" z 20 kwietnia 1935 ta sama autorka dała szczegółowy opis albumu Chopina, w którym zrazu wpisywali się jego znajomi i przyjaciele, a w którym on sam następnie kreślił sławne swoje notatki w Wiedniu, Monachjum, a zwłaszcza Stutgarcie. Notatnik ten długo uchodził za zaginiony. Gdy wielbiciele Chopina z radością usłyszeli o jego „odnalezieniu", pragnęli przedewszystkiem dowiedzieć się, jaki jest stosunek jego tekstu integralnego w porównaniu ze znanemi powszechnie wyjątkami. Dzięki kompletnej publikacji albumu przez p. Mirską, możemy przekonać się, że nieuwzględnione przez Tarnowskiego zapiski albumu mają podrzędne znaczenie. Tekst podany w „Pionie" uwzględnia pisownię i charakterystyczne przestankowanie Chopina. Przedruk jest bardzo staranny, ale nie

bez błędu W 2-ej kolumnie wiersz 9 od końca długiego cytatu zapisków Chopina ma brzmieć zapewne (jak jest w przekazanej dotąd wersji): umarłem dla serca na moment, albo raczej serce umarło dla mnie na moment — Czemuż nie i t. d. W pierwszym cytacie chopinowskiego tekstu w kolumnie 3-ej, w wierszu 10-ym ma być siostry moie (nie może). Co do brzmienia swego tekst nowo ogłoszony przedstawia liczne odchylenia w porównaniu z tekstem znanym z Hoesicka (nie mogę go porównać z tekstem podanym przez Tarnowskiego [25]).

„Wiadomości Literackie" ogłosiły szereg artykułów Adolfa Nowaczyńskiego o „wielkim Fryderyku", ale polskim, w tym wypadku (nr. 26, 31, 33, 35 z r. 1935). Są to w formie opowiadań i wspomnień Oskara Kolberga obrazki z życia kół warszawskich i ziemiańskich, z któremi „Frydruś" wchodził w kontakt. O tem, że skreślone są barwnem i żywem piórem i ze znajomością epoki, nie potrzeba wspominać. W n-rze 44-ym „Wiadomości Literackich" pojawiło się nadesłane sprostowanie kilku szczegółów błędnie przez Kolberga-Nowaczyńskiego podanych. Podobnych szczegółów we wspomnianych artykułach musi być więcej. Wszak sam autor nie broni się przed tem, że obok Wahrheit znajduje się i Dichtung w jego „interview" i że mylić się mógł zarówno narrator, jak i indagator. Mimo to, tło jakie dla biografji Chopina z przed jego wyjazdu do Paryża nakreślone zostało w tych artykułach, zachowa swą wartość i zasługuje na uwagę każdego, kto się Chopinem interesuje. Odnośnie do samego autora „Cyganerji warszawskiej" praca jego świadczy, że choć przez usta jednego ze swych bohaterów gromy ciskał na muzykę Chopina z powodu niebezpieczeństw, jakiemi grozi społeczeństwu, to jednak dla „Frydrusia" zachował sentyment i pietyzm...

UWAGI.

1) Na niektóre z poniżej omówionych lub wymienionych prac zwrócił mi uwagę, a nawet kilku z nich dostarczył mi Prof. Dr. Ad. Chybiński.

2) Jest to krótki szkic biograficzny Chopina z uwzględnieniem głównych zmian w stanie jego zdrowia i rozwoju jego choroby, i z charakterystycznemi wyjątkami z jego listów, które — zdaniem autora — dla historji medycyny i stosunków leczniczych epoki mają nieraz większe znaczenie, niż naukowe dzieła. Ocenę wpływu choroby Chopina na jego twórczość pozostawia autor fachowcom. Wartość artykułu stanowią krótkie notatki o poszczególnych lekarzach, którzy leczyli Chopina.

3) Fr. Herzfeld w artykule „Krankheit und Musik" („Die Musik", XXV 6, str. 432 nast.) poświęcił również ustęp Chopinowi. Uciekanie Chopina w krainę marzeń, półcieni i przyciszonych barw, jego predylekcję dla wykwintnych form i luksusu salonowego życia, a w jego muzyce przewagę miękkich tonacyj minorowych i bemolowych, „połyskliwą płynność" i podatne, powabne formy uważa H. za przejaw choroby, której Chopin biernie się poddawał. Przeciwstawia zaś Webera, który z chorobą tej samej natury walczył, starając się nie ulegać jej wpływom, wskutek czego muzyka jego bije pełnią życia, odznacza się optymizmem, odbija piękno i świeżość przyrody, a porusza się w tonacjach durowych. Że w muzyce Chopina niema przewagi tonacyj minorowych, wykazałem w rozdz. 1-ym „Harmoniki Chopina" (Warszawa 1935); tonacje bemolowe zaś mają w niej tylko bardzo nieznaczną przewagę (tamże, str. 9). Zamiłowanie zaś w gładkich formach, wybredny gust, arystokratyczne upodobania i manjery bynajmniej nie muszą być przejawami chorobliwej natury. Co się tyczy wreszcie „poddawania się chorobie", podkreślić należy, że utwory pełne ognia, werwy, energji, optymizmu, żywiołowej potęgi i rozmachu, pochodzą ze wszystkich epok twórczości

Chopina. Jeśli zaś Herzfeld jako dowód energji Webera przytacza jego wyjazd do Anglji mimo bardzo alarmującego stanu zdrowia, podobny — dziwnym trafem — fakt posłużyć może za argument i na korzyść Chopina.

[4]) Boy-Żeleński w „Wiadomościach Literackich" z 13 października 1935.

[5]) Ob. recenzję tej ostatniej w „Kwartalniku Muzycznym", zesz. 19—20, str. 185 nast. W jakiej mierze Ganche korzystał z pracy pani Keith Barry, którą cytuje w bibljografji, trudno mi osądzić ,ponieważ studjum jej znane mi jest tylko ze streszczenia, podanego w „Muzyce" z listopada z. r. O ile z tegoż streszczenia sądzić mogę, praca pisarki australijskiej wykazuje znacznie mniejszą kompetencję niż rozprawy obu francuskich autorów, zawiera twierdzenia bardzo wątpliwe, jak również niedokładności i błędy. Bardzo słusznem wydaje mi się jednak następujące zdanie autorki: „Mamy wszelkie dane do twierdzenia wbrew dotychczasowej tradycji, że Chopin miał wyjątkowo silny i odporny organizm, który walczył skutecznie z chorobą". Rzeczywiście podziwiać trzeba, wiele Chopin przetrwał, zwłaszcza w ostatnich dwóch latach życia, przejść moralnych, niewygód, trudów podróży: szkodliwych wpływów klimatu, wysiłków w utrzymaniu stosunków towarzyskich, jakiego wymagała jego sytuacja, zmęczenia produkcjami muzycznemi, i to przy tak opłakanym stanie zdrowia i tak prymitywnem leczeniu.

[6]) Maski tej trzy bardzo dobre reprodukcje znajdują się w książce Ganche'a, według fotografij egzemplarza, który zrazu posiadała uczennica Chopina, J. Stirling, a który obecnie przechowuje się w Royal Manchester College of Music, o czem wiadomo dopiero od 1932 r. (p. str. 280). Hoesick w „Chopinianach", t. I (Warszawa 1912), str. 113, wspomina tylko o trzech znanych egzemplarzach maski pośmiertnej Chopina, z których jeden uległ zniszczeniu, drugi znajduje się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, trzeci zaś jest w posiadaniu rodziny Chopina (obecnie w Muzeum Narodowem w Warszawie), a reprodukowany był u Karłowicza („Niewyd. pamiątki") i Binentala („Chopin"). Egzemplarz z Manchester reprodukowany jest też w książce Murdocha, o której mowa poniżej. Muzeum A. Mickiewicza w Paryżu posiada również maskę pośmiertną Chopina.

[7]) J. Davray („George Sand et ses amants", Paris 1935, str. 264) nie wierzy, aby G. Sand pozostała Chopinowi wierną przez ośm lat, choć przyznaje, że nie może podać żadnego nazwiska, któreby za dowód przeciw niej posłużyć mogło. Sądzi jednak, że o istnieniu takiego nieznanego X twierdzić można z taką samą pewnością, z jaką Leverrier określił istnienie Neptuna!

[8]) O wybuchach gniewu i swobodnem słownictwie Chopina w jego listach szerzej mowa na str. 217 nast. Ganche nie ma zrozumienia dla mazurskiej tężyzny, fantazji i pewnej rubaszności Chopina; p. Polski Rocznik Muzykologiczny na r. 1935, str. 151.

[9]) Moment ten w życiu psychicznem Chopina podkreśla Willms w wyżej cytowanym artykule, str. 1176.

[10]) „Polskiej matki dusza grała przez niego, śpiewała, szlochała, a dusza ojca Francuza śmiała się na całe gardło, i to był Chopin". Tak się o nim wyraził Mickiewicz, p. wspomnienia o Mickiewiczu i Chopinie w T. Lenartowicza „Listach o A. Mickiewiczu", Paryż 1875, str. 29.

[11]) Przesadne znaczenie przypisuje także Murdoch wpływowi Eugenjusza Delacroix na ewolucję muzyki Chopina (str. 281, nast.).

[12]) Zresztą i „macierzyńska troskliwość" tejże napotkała już nieraz na ostrą krytykę. E. Vuillermoz, choć nie ma do niej specjalnej animozji, czyni jej ciężkie zarzuty z powodu jej zachowania się w czasie choroby Chopina na Majorce, p. „La vie amoureuse de Chopin", Paryż 1927, str. 103—118. i por. J. Davray, „George Sand et ses amants", Paryż 1935, str. 255 i nast.

[13]) Jest tu ogromna różnica w porównaniu ze znaczeniem, jakie dla twórczego genjuszu R. Schumanna miała Klara Wieck. Wszystkie niemal największe i najpiękniejsze dzieła Schumanna związane są w ten lub inny sposób z osobą Klary.

[14]) Według Hoesicka („Chopin", II (1927), 282), portret pani Sand w tej powieści jest „znakomicie i objektywnie skreślony". Murdoch objektywniej sądzi (str. 342) i nie bez ironji wyraża się o tem „podobieństwie".

[15]) Tamże, str. 275.

[16]) Hoesick, l. c., II 278, sądzi, że Chopin poznał siebie natychmiast

w księciu Karolu, ale nie dał tego znać po sobie, aby dyplomatycznie pokrzyżować plany pani Sand. Bardzo trudno w to uwierzyć. Chopin był z pewnością zbyt dumny, aby nie zmienić stosunku swego do osoby, któraby go głęboko uraziła. Z drugiej strony, w połączeniu z G. Sand Chopin nie szukał przecie materjalnych korzyści, zysków i wygód. Gdyby tak było, byłby starał się do konfliktu z nią nie doprowadzić albo naprawić stosunki, które się między nim a panią Sand popsuły. Gdyby Chopin rzeczywiście był zrozumiał, że posłużył za model dla bohatera „Lukrecji" i z tem się nie był zdradzał, to chyba tylko dlatego, że sposób, w jaki potraktowany został, pojmował jako poniżenie, zniewagę i obrazę. A w takim razie czyż można przypuszczać, żeby odrazu nie zmienił zasadniczo swego stosunku do autorki tej pięknej powieści? Jeżeli zaś nie poznał siebie naprawdę w postaci księcia Roswalda, czy nie świadczy to raczej o tem, że podobieństwo nie było tak uderzające, jak to się dziś wydawać może, albo że z powodu ujemnych rysów tego bohatera Chopin nawet przypuścić nie mógł u G. Sand intencyj jego sportretowania?

[17]) Paryż, Edit. Rieder, 1935.

[18]) Do tych zaliczyć należy, jak się zdaje, jedno z głównych nawet, a mianowicie świadectwo Liszta („F. Chopin", Lipsk 1923, str. 301): „Il voulut être enterré à côte de Bellini, avec lequel il avait eu des rapports aussi fréquents qu'intimes durant le séjour que celuici fit à Paris". Franchomme, który był najbliższym przyjacielem Chopina z poza Polaków, zaprzeczał temu, jakoby Chopin był wypowiedział życzenie, aby być pochowanym obok Belliniego, p. Hoesick, „Chopin", II (1927), 530; por. Niecks, I (1902), 285.

[19]) Fakt (co do autentyczności którego nb. niema zgodności świadków), że Chopin przed śmiercią prosił Delfinę Potocką, aby zaśpiewała arję z „Beatrice di Tenda" Belliniego, niekoniecznie jeszcze musi być dowodem „głębokiej przyjaźni, istotnie trwającej poza grób". Chopin mógł był pragnąć usłyszenia tej arji dlatego, że ją szczególnie lubiał, dla niej samej albo w interpretacji Delfiny Potockiej.

[20]) Niemałe znaczenie dla tej kwestji ma podkreślony przez dr. Szczepańską (l. c., str. 57, odn. 26) fakt różnicy typologicznej skonstatowanej między Chopinem a Bellinim zarówno przez Rutza, jak i przez Beckinga.

[21]) Nie myślę wcale występować przeciw uznaniu pewnego „italjanizmu" w muzyce Chopina, italjanizmu, od którego nie są wolni ani Bach, ani Mozart, ani Beethoven, ani Wagner nawet (słuszne uwagi na ten temat wypowiedział Ad. Boschot w 3-ej serji swoich rozpraw „Chez les musiciens"). Chodzi mi tylko o sprowadzenie wpływów włoskich u Chopina do należytych rozmiarów i o słuszne określenie w nich udziału Belliniego. Zdaje mi się, że wpływ Rossiniego, zaznaczający się we wcześniejszej epoce twórczości Chopina, jest też wyrazistszy i bardziej uchwytny. Jak Murdoch słusznie podnosi w omówionej powyżej książce (str. 167), wpływ Belliniego rozciąga się na średnią epokę twórczości Chopina. Problem italjanizmu Chopina, jakkolwiek ma już swoją literaturę, nie jest jeszcze rozwiązany.

[22]) G. Lorenzi w cyt. zbior. pracy, str. 27, odn. 113.

[23]) Przypuszczenie autorki, że pomysł wyszedł od księżny Belgiojoso także nie jest nieuzasadnione.

[24]) W t. 10—13 tej warjacji, autorka stwierdza „konflikt harmoniczny", gdyż melodja „posiada tonację Gis-dur", a bas tonację cis-moll. Niema tu „konfliktu"; możnaby raczej mówić o „niepewności" lub „niejasności tonalnej", o wahaniu się między dwiema tonacjami, jakie się spotyka i w innych utworach Chopina i na jakie nieraz wskazywałem w „Harmonice Chopina" (p. str. 478. s. v. Tonalność). W warjacji z „Hexameronu" wspomniany ustęp pojmujemy jednak jako pozostający w Gis-dur, dlatego że oznacza on powrót do zasadniczej tonacji utworu (p. „Harm. Ch.", str. 14 odn. 2).

[25]) Zaznaczyć przytem chciałbym, że dla rozwiązania kwestji powstania Preludjów a-moll i d-moll album Chopina żadnych nie zawiera danych (por. Księgę pamiątk. ku czci Prof. Dr. A. Chybińskiego, Kraków 1930, str. 96).

Sprawozdania.

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU CHÓRÓW KOŚCIELNYCH ARCHID. KRAK.: 1. Staropolskie pieśni religijne; zeszyt I, Mikołaj Gomółka: psalm 47, 97, 81 na chór mieszany a capella (!), Kraków 1930 — wyd drugie, Kraków b. d.; zeszyt II, „Bądź wesoła Panno czysta" (na 3-gł. chór miesz.), „Tobie nad pomysł" (na 4-gł. ch. m.), „Martine sancte" (na 5-gł. ch. m.), z rękopisu z r. 1707 bibl. PP. Benedyktynek w Staniątkach (kompozytor i czas powstania niewiadomy), wydał i opracował X. Wendelin Świerczek C. M., Kraków 1930; zeszyt III, „O Jezu, jakoś ciężko skatowany", „Każde stworzenie śpiewaj", „Nie opuszczaj mię z opieki", „Do Ciebie Panie pokornie wołamy", na chór męski a capella (!) z rękop. staniąteckiego z r. 1707 opracował X. Wendelin Świerczek C. M., Kraków 1931; zeszyt IV, Mikołaj Gomółka: psalm 28, 56, 69 na chór mieszany a capella (!), na podstawie I wydania z r. 1580 i wydania Dr. J. Reissa z r. 1923 opracował X. W. Św., Kraków 1931; zeszyt V: M. Gomółka, psalm 103, 123, 5, na podstawie I wyd. z r. 1580 i wyd. Dr. J. Reissa z r. 1923 opracował X. W. Św., Kraków 1931. — 2. Bartłomiej Pękiel: Missa brevis na 4 głosy męskie (w oryginale na alt, 2 tenory i bas). Z rękopisów rorantckich w Krakowie wydał X. Wendelin Świerczek C. M., „Credo" opracował X. Dr. Hieronim Feicht C. M., Kraków 1931. — 3. X. G. G. Gorczycki: Ave mundi spes Maria na 4 głosy mieszane, Kraków 1930. — 4. Muzyka religijna: zeszyt I, Grzegorz Gerwazy Gorczycki (†, 1734), Sepulto Domino, motet wielkotygodniowy na chór mieszany (chór męski) a capella (!), Kraków b. r.; zeszyt II, Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734), Ave Maria, na chór mieszany (chór męski) a capella (!), Kraków b. r.; zeszyt III, Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734), Introitus: Rorate coeli na 4 głosy, według rękopisu Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie opracował X. Wendelin Świerczek C. M., Kraków b. r.

Należy z uznaniem wyrazić się o samym fakcie wydawania przez Zw. Ch. k. Arch. kr. dawnych utworów polskich związanych z dawną muzyczną kulturą Krakowa (Gomółka, Pękiel, Gorczycki) lub do niej przynależnych (rękopis staniątecki). Wydawnictwo to obejmować pragnie albo utwory znane z innych wydawnictw, lecz nie przystosowane do praktycznego (wykonawczego) celu lub nie znajdujące się już w obiegu księgarskim, albo też utwory dotąd nie wydane. W ten sposób zwiększa się niewątpliwie ilość wydawnictw dawnej muzyki polskiej, uzupełniając się wzajemnie. Chodzi jedynie o to, aby wydawnictwa tego rodzaju uzupełniały się pod każdym względem i przestrzegały pewnych zasad

przyjętych obecnie wszędzie, t. j., aby mogły służyć zarówno celom praktycznym jak i naukowym, a nie tylko wyłącznie jednym albo wyłącznie drugim. Zasady tej przestrzega ściśle „Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej" (Warszawa), istniejące od r. 1928 (dotychczas 15 zeszytów) z utworami Wacława z Szamotuł, Mikołaja Zieleńskiego, Adama Jarzębskiego, Marcina Mielczewskiego, Bartłomieja Pękiela, Jacka Różyckiego, Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, O. Damiana i w tym samym kierunku dąży nowe wydawnictwo niemieckie „Das Chorwerk" pod redakcją prof. dra Fryderyka Blumego (Wolfenbüttel-Berlin, Verlag Georg Kallmeyer) W czasach bowiem depresji gospodarczej osobne wydania naukowe i osobne praktyczne tych samych utworów dawnej muzyki byłyby może do pewnego stopnia czemś zbytkownem. Połączenie zaś jednego celu z drugim nie powiększa kosztów wydania w mierze dotkliwej w stosunku do dysponowanej kwoty. Krótko mówiąc: należy jasno przedstawić stosunek nowego wydania dawnego utworu do jego źródła, wskazać na to, czy nowe wydanie jest zupełnie wierne w stosunku do źródła, czy też zawiera pewne odstępstwa, niekiedy konieczne, oraz uzupełnienia, niekiedy również konieczne, aby posługujący się nowem wydaniem zdawał sobie dokładnie sprawę z interpretacji źródła przez wydawcę, źródła niezawsze może i niewszystkim dostępnego. Kwestją tą nie będziemy tu jednak zajmowali się obszerniej, odsyłając czytelnika do „K w a r t a l n i k a M u z y c z n e g o", 1928, r. I, z. 1, str. 87—95. Zwłaszcza przy wydaniu nigdzie dotąd niewydanych a tylko w rękopisach zachowanych dzieł dawnej muzyki przestrzeganie tych zasad jest konieczne. Jakże bylibyśmy wdzięczni wydawcom pieśni z rękopisu staniąteckiego (kopia z r. 1707) lub utworów Gorczyckiego oraz mszy krótkiej Pękiela za choćby krótkie objaśnienia w duchu powyższych wymagań! Czy bowiem istotnie każda nuta, każdy krzyżyk, bemol i kasownik, każdy znak dynamiczny, agogiczny i t. d. jest z oryginału przyjęty, czy niczego nie dodano, nie opuszczono, nie zmieniono? Nie mamy powodu do powiedzenia ani „tak" ani „nie" Jedynie II wybór pieśni z rękopisu staniąteckiego, przeznaczony przez wydawcę „na chór męski" zawiera kilka uwag na końcu, z których wynika, że pieśń I i II są przeznaczone w oryginale na 3 głosy żeńskie, III i IV na 2 głosy żeńskie, a wszystkie z tow. continua, tu zaś są opracowane na chór męski. Bez ironji: wolelibyśmy otrzymać oryginały choćby z tego powodu, że tak wczesne (1707!) dzieła na chór żeński napisane posiadają w naszej muzyce swe znaczenie wyjątkowe. W jednej z uwag czytamy, że w pieśni III i IV dopisano brakujący głos 3-ci (bas I), który przecież nie może być uznany za „brakujący", skoro tego głosu nie wymaga oryginał, pisany na 2 głosy żeńskie z tow. continua, które można było opracować nie zamieniając tego utworu na zespół męski a cappella bez potrzeby. Nie wiemy też, do jakiego miejsca odnosi się uwaga 1. i 4, ponieważ tego nie zaznaczono w tekście nutowym. W uw. 5 czytamy: „w taktach 1—4 błędna harmonja" (oryginału), należało ją zatem skorygować, a nie opuścić, albo też w razie niemożności naprawienia jej, pieśni tej wogóle nie wydawać w zupełnie zmienionej, przynajmniej w pierwszych taktach, postaci, deformującej obraz zawarty w źródle. Oczywiście daleko większe zainteresowanie budzi w nas edycja mszy Pękiela, jako przypuszczalnie najbardziej uzgodniona ze źródłem. Wydanie tej mszy jest najcenniejszą pozycją w publikacjach omawianych, jako powiększenie wydawnictw dzieł Pękiela. Z trzech wydanych przez „Związek" dzieł Gorczyckiego: „Ave Maria" i „Sepulto Domino" są znane już z „Monumenta" II (1887) ks. J. Surzyńskiego, a w nowszem opracowaniu przez X. Dra W. Gieburowskiego (Poznań) z jego „Cantica selecta Musices sacrae in Polonia" (1928). Opracowanie w wydaw-

nictwie Związku chórów kość. archidj. krak. jest identyczne, jednakże autor tego opracowania nie jest wymieniony. Po raz pierwszy natomiast jest wydana krótka, bo 30-taktowa kompozycja Gorczyckiego „Ave mundi spes Maria" (C, A, T, B), w której zastanawiają nas u kompozytora tej miary, jak Gorczycki, kwinty i oktawy równoległe (takt 13, 25, 26—27, 29). Tem bardziej pragnęlibyśmy znać stosunek wydania do źródła, którem może nie jest autograf Gorczyckiego lub bliska mu kopja, lecz zapewne jakaś kopja późniejsza, będąca może nawet przeróbką oryginalnego utworu Gorczyckiego, jakich szereg istnieje w zbiorach krakowskich. — Natomiast z pełnem zaufaniem przystępujemy do wydania Introitu „Rorate", dokonanego i zaopatrzonego dokładnemi wskazówkami dla wykonania tego utworu, tak bardzo typowego w twórczości a cappella krakowskiego mistrza. Starokrakowska muzyka chóralna daje Związkowi chórów kościelnych krakowskich możność rozwinięcia pięknej działalności wydawniczej, zapoczątkowanej edycją mszy Pękiela. Zdajemy sobie sprawę z trudności wydawniczych w porze obecnej, sądzimy jednak, że systematyczne wydawanie utworów o mniejszych rozmiarach, ale utworów wartościowych i oryginalnych z uwzględnieniem postulatów wyżej podanych, może wydać nawet piękne i bardzo przez nas pożądane wyniki zarówno dla praktyki muzycznej (wykonawczej), jak i dla historji starokrakowskiej muzyki, będącej przecież w tak wielkiej mierze historją muzyki polskiej. Znamy od XVI wieku długi szereg chóralnych dzieł kościelnych o mniejszych rozmiarach a wielkiej piękności, przytem nie zawsze przedstawiających dla wykonawców jakąś godną uwagi trudność, możnaby zatem pójść w tym kierunku i rozwinąć systematyczną działalność wydawniczą, w której nie brakłoby może sposobności wydawania dzieł większych.

Adolf Chybiński (Lwów)

Dr. LUDWIK BRONARSKI, Harmonika Chopina, Warszawa 1935, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 8⁰, str. VI+480.

Dziś, kiedy przystąpiono do opracowywania specjalnych tematów, dotyczących poszczególnych elementów muzyki Chopina, jasnem jest, że już w rzędzie pierwszych prac tego rodzaju musiała znaleźć się praca o harmonice, gdyż harmonika stanowi jedną z najbardziej typowych właściwości muzyki Chopina. Fakt, że odnośna praca wyszła z pod pióra Dra L. Bronarskiego, daje już z góry tą pewność, że temat został opracowany bardzo starannie, rzeczowo, i co najważniejsze, z pełnią naukowego objektywizmu. A sprawa jest szczególnej wagi, nie tylko ze względu na muzykę polską, lecz wogóle ogólnie europejską, albowiem poznanie harmonicznego stylu Chopina ułatwi badaczom harmoniki po r. 1850 wyjaśnienie niejednego zawikłanego zagadnienia, dotyczącego genezy pewnych czynników harmonicznych, ponieważ dotychczasowe najobszerniejsze dzieło o harmonice romantycznej — Prof. E. Kurtha — nie uwzględniło należycie twórczości Chopina, co oczywiście nie pozostało bez znacznej szkody dla historycznego poznania.

Przy rozpatrywaniu kwestyj, dotyczących elementów muzycznych nie wystarczy zająć się tylko wyłączną treścią tychże elementów, nie wystarczy wskazać na istnienie pewnych środków, lecz należy je traktować na szerszej płaszczyźnie, jaką jest forma utworu, wykazując związki przyczynowe oraz rolę, jaką spełniają w danej formie, na podłożu pewnego stylu i epoki. Wiadomą bowiem jest rzeczą, że czasem jedne i te same środki w różnych dziełach i w różnych okresach posiadają rozmaite znaczenie. A skoro zwrócimy uwagę na tego rodzaju szczegóły, będziemy w możności głębiej wniknąć

w istotę zagadnienia i rzetelniej przedstawić właściwości pewnych współczynników tektonicznych. W wielkim stopniu odnosi się to do harmoniki, zwłaszcza w epoce romantycznej, t. zn. w okresie, kiedy ona, przeżywając swój najbujniejszy rozkwit, wysunęła się na pierwszy plan. I oto w niniejszej pracy, z której mamy możność zdać sprawę, widzimy właśnie tego rodzaju ujęcie sprawy, na jakie powyżej wskazaliśmy. Autor wprowadzając nas w labirynt harmoniki Chopina, stopniowo wtajemnicza w arkana tej przepięknej sztuki wielkiego harmonika, wysuwając na pierwsze miejsce kwestję trybu. Z punktu widzenia krytyki stylu harmonicznego sprawa ważna, odnośnie harmoniki Chopina godna uwagi chociażby już z tego względu, że do niedawna jeszcze tu i ówdzie uważano Chopina za „kompozytora mollowego", z czego następnie wyciągano odpowiednie wnioski i dodawano niedość poważne komentarze. A jednak, wykazał autor, że przy ostatecznem obliczeniu wypadków w stosowaniu tonacji durowej i mollowej, „można raczej mówić o nadwyżce po stronie durowej". Pozostając w bezpośrednim związku z kwestją trybu, sprawa tonacji jest przedstawiona bardzo solidnie oraz podkreślone ogólnie założenia tonacyjne poszczególnych dzieł i ich części. Dla określenia właściwości tonalnych, gdzie żadna z dwóch, zastosowanych w utworze tonacyj nie dzierży prymatu, wprowadził autor termin „bitonalności". Wprawdzie mógłby ktoś kwestjonować właściwość użycia tego terminu, skoro się zważy co powszechnie dziś oznacza, jednak wprowadzenie go w odnośnych wypadkach bynajmniej nie powoduje nieporozumień, lecz istotnie wskazuje na właściwości tonalne, jakie w danem dziele zachodzą. Zjawisko to, należące do bitonalności sukcesywnej, która poprzedziła bitonalność symulatywną, z historycznego punktu widzenia zasługuje na specjalne podkreślenie, gdyż przez skonstatowanie go u Chopina, poznajemy jak potężny impuls twórczy wykazuje Chopin już w samej zasadniczej koncepcji harmonicznej dzieła, co oczywiście przekraczało granice dawnych założeń i wskazywało w przyszłość. Do podobnych zjawisk, mających znaczenie ze względu na dalszy rozwój, należą i te, które dotyczą bądź to odmiennego traktowania praw tonalnych, wynikiem czego jest niepewność tonalna wzgl. tonacyjna, bądź specjalnych konstrukcji początków i zakończeń, bądź wkońcu niezwykłych gam o elementach kościelnych lub innych z ciekawą strukturą interwałową. Już przy omówieniu powyższych szczegółów, dotyczących podstawowych założeń tonalnych, wykazał autor ,jak harmonika Chopina zatacza coraz szersze kręgi, jak przywoływane są do współdziałania coraz to nowe środki, przyczyniające się do rozbudowy systemu. Że indywidualne omówienie poszczególnych akordów rozpoczyna autor od akordu neapolitańskiego, to świadczy to o głębokiem wniknięciu w dążenia, jakie odbywały się na gruncie harmoniki romantycznej, gdyż znaną jest rzeczą, jaką rolę odegrał ten akord w tym czasie. U Chopina stwierdził autor kilka bardzo ciekawych wypadków jego zastosowania, z pomiędzy których na specjalną uwagę zasługuje jego tonikalizacja oraz stosowanie go na początku utworu. Są to szczegóły, które i po śmierci Wagnera i Liszta budziły jeszcze wielkie zainteresowanie u kompozytorów, zwłaszcza ten ostatni, którym nie gardził nawet Skrjabin w dość późnych utworach. W samej technice połączeń akordu neapolitańskiego z innymi akordami stosuje się Chopin do ogólnie wówczas przyjętych norm, tak, że jako charakterystyczny rys dla niego uważa autor unikanie w melodji postępu zmniejszonej tercji przy połączeniu IV + V. Wprawdzie ktoś mógłby zacytować przykład z Poloneza - Fantazji, op. 61, t. 20—22, i wyrazić pewne wątpliwości, jednak, czy przez to zmieniłby się sąd autora na powyższą sprawę? Bynajmniej,

gdyż autor objął całokształt najbardziej typowych wypadków, a to przecież jest rzeczą najważniejszą. Uważamy, że nie potrzebował cytować nam wszystkich najdrobniejszych szczegółów, gdyż kwestje te mogą jeszcze wejść do jakichś specjalnych prac o pewnych problematach. Dalsze rozdziały pracy dotyczą akordu nonowego, „chopinowskiego“, akordów pozornie konsonansowych, trójdźwięków zwiększonych, alterowanych akordów dominantowo-septymowych oraz alterowanych trójdźwięków. Odnośnie do wymienionego akordu na pierwszym miejscu, czytamy, „że technicznie Chopin w używaniu akordu nonowego nie poszedł dalej od swoich poprzedników. Jakkolwiek jednak Chopin wprowadza w swych utworach akord ten z pewną jeszcze ostrożnością, to przecie ,wyczuwając znakomicie jego charakter, znaczenie i walory estetyczne, umie je wyzyskiwać lepiej niż jego poprzednicy i wielu współczesnych mu kompozytorów“ (str. 105). O akordzie „chopinowskim“ pisał już autor w „Kwartalniku Muzycznym“, zesz. 12—13, jako o najbardziej typowej dla Chopina konstrukcji akordowej. Po roku 1850 odegrała ona wybitną rolę, gdyż dała początek dominantowo-tonicznym dźwiękom, będącym ulubionym środkiem harmonicznym w czasach, kiedy stanęły już na wyczerpaniu środki systemu dur-moll. W wypadkach, gdzie interpretacja za pomocą metody stopniowej teorji nie oddawałaby prawdziwego stanu rzeczy, ujmuje autor dane zagadnienia ze stanowiska funkcyjnego. Np. przy omawianiu akordów wielodźwiękowych, w wypadkach, gdy otrzymują one nieco samodzielniejszy charakter, wskazuje na dogodność interpretacji w sensie D + S, t. zn. jako podwójno-dominantowych skojarzeń. Tak samo i przy omówieniu postępu VII^{7}—VI^{6} stara się wniknąć jak najgłębiej w istotę zagadnienia i wykazać pozornie konsonansowy charakter VI^{6}, co z punktu widzenia funkcyjnego jest zupełnie uzasadnione. W większym jeszcze stopniu objawia się krytycyzm autora, co więcej, jego czysto muzyczne a nie „papierowe“ ujmowanie zjawisk harmonicznych przy rozpatrywaniu akordu dominantowo-septymowego z obniżoną kwintą, uważając go następnie z trójdźwiękiem durowym za funkcję subdominantową. Jest to najwłaściwsze zrozumienie zjawiska, które zostało autorowi podyktowane samem odczuwaniem, przyczem niewątpliwie pomocną była mu i jego wielka wiedza z zakresu teorji harmonji. Już tych kilka przykładów wykazuje, że autor biorąc za podstawę dla swych rozpatrywań metodę stopniowej teorji i związane z nią pewne kryterja, nie popada w jednostronność, lecz i z innych systemów przyjmuje to, co może się przyczynić dla wyświetlenia pewnych zagadnień. Z kolei wskazał autor na różne kategorje kadencyj zwodniczych, oraz wykazał ich rolę w progresji, modulacji i prowadzeniu linji basowej. Również technika progresyjna u Chopina jest przedstawiona bardzo plastycznie, razem z pokrewnemi sobie rodzajami transponowanego powtórzenia. Dotyczy to zwłaszcza tych konstrukcyj, gdzie Chopin odchyla się od sterotypowych powtórzeń, opartych na diatonicznem ujmowaniu, wprowadzając elementy chromatyczne. Wtedy to autor przeciwstawia rzeczywistemu obrazowi koncepcji progresywnej, obraz, jakiby miał miejsce w wypadku zastosowania diatoniki. Wprawdzie takie postępowanie nie jest konieczne (jak również i przy interpretacji szeregów chromatycznych, gdzie posługuje się tą samą metodą) i to tem bardziej, skoro weźmiemy pod uwagę rolę, jaką odgrywa chromatyka u Chopina, to jednak historycznego stanowiska postępowanie takie ma tę dobrą stronę, że jasno wykazuje, jak daleko posunął się Chopin poza stereotypowe konstrukcje progresywne. Obszerne potraktowanie nut pedałowych, chromatyki i enharmniki zostało podyktowane znaczeniem, jakie posiadają te środki na gruncie harmoniki Chopina. Chromatyka, jak wykazał autor, „jest jedną z naj-

ważniejszych cech techniki kompozytorskiej i stylu Chopina. Spotykamy ją zarówno w najwcześniejszych jego dziełach, jak i w najpóźniejszych, przyczem użytek jej staje się w ciągu twórczości coraz wydatniejszy i coraz subtelniejszy" (str. 270). I w tym bowiem względzie znaczenie harmoniki Chopina dla dalszego jej rozwoju było przełomowe ,zwłaszcza dla tych dążeń, które objawiły się w twórczości Liszta i Wagnera. W ostatnich rozdziałach pracy omówił autor ruchliwość modulacyjną, jednogłosowość w muzyce Chopina, swobody w prowadzeniu głosów, nuty obce, dyssonans i estetykę brzmienia, a całość zakończył nadzwyczaj jędrnie ujętą ogólną charakterystyką.

Dr. Józef M. Chomiński (Lwów).

ERNST PEPPING, Stilwende der Musik, Moguncja 1934, B. Schott's Söhne, 8⁰, str. 101.

Guido Adler w pracy „Der Stil in der Musik" wziął pod uwagę jak największy zasób kryterjów; autor niniejszej pracy wybrał, jako główną podstawę dla swych rozpatrywań, system tonalny. Jest to niewątpliwie bardzo słuszne ujęcie sprawy, gdyż wszelkie, najbardziej typowe zmiany, jakie miały miejsce w czasie przebiegów ewolucyjnych muzyki, w pierwszym rzędzie dotyczyły przebudowy systemu tonalnego.

Wykładnikiem stylu każdego okresu są pewne znamiona, symbole, któremi według zdania autora na gruncie muzyki wielogłosowej są: interwał, akord, tonacja, czemu odpowiadają trzy rodzaje harmoniki: punktowa, linijna i płaszczyznowa, z następującem chronologicznem następstwem: do początku XV w. są już znormalizowane prawa harmoniki punktowej, w sto lat później przychodzi do głosu harmonika linijna, a w połowie wieku XVII występuje na widownię harmonika płaszczyznowa. Celem poznania istotnych cech tych trzech stylistycznych okresów autor kładzie główny nacisk na czysto duchowe właściwości muzyki, przeciwstawiając się jak najkategoryczniej sprowadzeniu zasadniczych zjawisk muzycznych na teren fizykalny, albowiem zarówno przy klasyfikacji czynników harmoniki punktowej jak i linijnej zasady fizykalne sprzeciwiają się czysto muzycznym ujmowaniom. Odrzuca nawet fizykalne wytłumaczenie trójdźwięku durowego, gdyż specjalna segregacja 4, 5 i 6 tonu w szeregu górnym jest tak samo czemś sztucznem, jak ta sama czynność z innemi tonami tegoż szeregu. Dlatego też podkreśla, że trójdźwięk podobnie jak i inne twory harmoniczne jest formą stosowaną, regulatorem porządku, a nie pradźwiękiem, darem natury. Na gruncie harmoniki linijnej i płaszczyzn nie jest on już sumą interwałów, lecz całością, jednością; wtedy to bowiem punkt ciężkości przenosi się do akordu. Ale w tym wypadku, chociaż nie można odmówić autorowi słuszności, zwłaszcza gdy zwrócimy uwagę chociażby na pewne formy muzyki włoskiej z drugiej połowy XVI wieku, to jednak nie można harmonice linijnej, której zasadniczym wykładnikiem jest akord, przyznać takiej roli, jaką posiadała harmonika punktowa i następnie harmonika płaszczyzn, ponieważ trudno byłoby się dopatrzeć we wszystkich krajach Zach. Europy i we wszystkich formach jednoznacznego nastawienia w tym względzie.

Z chwilą zaistnienia koncepcji akordowej, obok podwójnego świata interwałów (konsonans—dyssonans) powstaje podwójny świat akordów (dur i moll), z czego ten drugi jest nacechowany o wiele większą swobodą ruchów. Z tem jest związane uzewnętrznienie się woli melodycznej i akordowej. Bo podczas gdy melodja czerpie swój materjał z pewnej ściśle ozna-

czonej tonacji, a jej wartości wyrazu powstają dzięki sprowadzeniu go do tonu podstawowego skali, to w istocie postępów akordowych nie leży ścisłe trzymanie się granic skali, albowiem akord przy każdem swem pojawieniu się dąży do ukazywania się coraz to nowej postaci, wskutek czego i związanie skalowe meoldji musiałoby się rozpłynąć w chromatycznych postępach i przesunięciach, prowadzących do obcych rejonów tonowych. A jednak logika następstw harmonicznych umożliwiła autorowi sprowadzić postępy akordowe na podłoże skali, jakkolwiek nie wydaje się zbyt słusznem samo zestawienie akordów w sensie poszczególnych stopni skal średniowiecznych i dokonywanie t a m segregacji na podstawie znaczenia triady, gdyż to w swem apriorycznem ujęciu nie nakrywa się z istotnym procesem historycznym. Oileby chodziło o wskazanie na proces tworzenia się przejawów ruchowo-funkcyjnych na podłożu tonalności kościelnej, to możnaby ostatecznie uznać za celowe wyprowadzenie gamy durowej z gamy miksolidyjskiej. Jest to oczywiście możliwe tylko w tym jednym wypadku, gdyż melodje oparte na gamach durowych a nawet i mollowych istniały już o wiele wcześniej, jako zupełnie samodzielne twory obok innych, posługujących się gamami kościelnemi. Ze względu na to, że akordowe ujednostajnienie skali zniszczyło melodyczną jednoznaczność postępów stopniowych, doszedł autor do przekonania, że obok melodycznego pojęcia skali, istnieje również akordowe, wobec czego nasunęła mu się konieczność wprowadzenia terminów: schemat tonowy i akordowy, dotyczących w pierwszym przypadku schematu pewnego postępu tonów, którego formuła uszeregowania jest stała, lecz której początek jest zmienny (chodzi tu o następstwo całych tonów i półtonów według wzoru 2—1—3—1), w drugim zaś następstwa trzech akordów, których stosunek tonów podstawowych jest stały, lecz rodzaj ich jest zmienny. W dalszej konsekwencji powyższych rozważań otrzymuje autor podwójną tonalność: m e l o d y c z n ą i a k o r d o w ą, z których ta druga jest charakterystyczna właśnie dla nowego ustroju harmonicznego, t. zn. dla harmoniki płaszczyzn, będącej wyrazem systemu dur-moll.

W związku ze zmianą stylu zmieniają się wszystkie lub niektóre ważne czynniki formotwórcze. Harmonika płaszczyzn pociąga za sobą perjodyczny podział w melodyce oraz dyspozycję głosów jako głównych i jako pobocznych. Bardziej jaskrawo występuje to w drugiej połowie XVIII wieku, gdy przychodzi do znaczenia dynamiczny porządek tonacji. Na terenie harmoniki występuje on najwyraźniej i jest według autora równoznaczny z zaistnieniem polarnem przeciwieństw wyrazu, jednostronnie nastawionych dźwięków obydwóch dominant, których stosunek częstotliwości nie odpowiada pojęciu równowagi (ze względu na częstsze występowanie dominanty górnej). Nie ulega wątpliwości, że brak równowagi prowadzi do ruchu, do dynamicznego grupowania wartości. Jest to jednak nie zupełnie wystarczające wyjaśnienie, bo w dynamizacji odgrywa rolę nie tylko sam stosunek dominant, lecz i nieodwołalne dążenie do rozszerzenia sieci funkcyjnej. Oileby chodziło o wykazanie istotnej prawdy historycznej, to należałoby jeszcze podkreślić, że rozgraniczenie harmoniki płaszczyzn od harmoniki przestrzennej, opartej na dynamicznym porządku tonacji, nie jest rzeczą łatwą, a nawet czasem możliwą do przeprowadzenia, gdyż one obydwie tkwią i są oparte na jednym i tym samym systemie. Z chwilą przeciwstawienia tonice jej dominant zaczyna się już dynamizacja, którą następnie w wielkim stopniu pogłębiają dalsze, bardziej skomplikowane odniesienia. Należy pamiętać, że w dyspozycji formalnej wzajemne przeciwieństwa wyrazu funkcyj dominantowych nie pojawiają się

dopiero u klasyków, lecz sięgają daleko wstecz, nawet poza J. S. Bacha, co uwidacznia się w podkreślaniu funkcji dolnej dominanty przy końcu utworów. A skoro autor specjalnie podkreśla, że oznaczenie klasyczności jako „zgodności formy i treści" nie zupełnie odpowiada istotnemu stanowi muzyki w tym czasie, oraz że nie można przeprowadzić rozgraniczenia pomiędzy epoką klasyczną a romantyczną, to powinien był tem bardziej, i to z jak największą pieczołowitością, rozpatrzeć odpowiednie kryterja stylistyczne.

Wyjaśnienia autora, odnoszące się do muzyki nowoczesnej mają charakter raczej subjektywnych wynurzeń. Wprawdzie nie można powiedzieć że są one niezgodne z prawdą; przeciwnie znajdujemy tam wiele bardzo trafnych i interesujących uwag, jednak nie należałoby ich tylko uogólniać, gdyż autor jest kompozytorem należącym do pewnej grupy, która — jak wogóle każda grupa — uważa swoje recepty za najbardziej właściwe i celowe. Konsekwencją założeń teoretycznych autora, w których wyraźne są jeszcze ślady dawnych zapatrywań teoretycznych odnośnie do praw tonalnych, było uznanie za atonalne nie tylko nowoczesnych poczynań harmonicznych, ale i dawniejszych, t. zn. Josquina de Près Palestriny i innych.

Dr. Józef M. Chomiński (Lwów).

OD REDAKCJI. Z powodu braku miejsca resztę sprawozdań przeniesiono do III tomu P. Rocznika Muzykologicznego (1937), w którym wprowadzona będzie również jednolita pisownia.

184

SPIS TREŚCI

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

KIEROWNIK WYDAWNICTWA

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI, PROF. UNIWERSYTETU LWOWSKIEGO

			CENA ZŁ.
Zeszyt	I.	Stanisław Sylwester Szarzyński (1706): Sonata a due violini e basso pro organo	4.—
Zeszyt	II.	Marcin Mielczewski († 1651): „Deus in nomine tuo" Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo	6.50
Zeszyt	III.	Jacek (Hyacinthus) Różycki (†ca 1700): Hymni ecclesiastici (quatuor vocibus concinendi). Partytura . . .	4.—
		Głosy po	—.50
Zeszyt	IV.	Bartłomiej Pękiel († 1670): „Audite mortales" a 2 Canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole de gamba, Violone con Basso d'Organo	7.—
Zeszyt	V.	Stanisław Sylwester Szarzyński (†ca 1700): „Pariendo non gravaris", Concerto a 3: Solo, Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con Basso d'Organo	6.50
Zeszyt	VI.	Marcin Mielczewski († 1651): Canzona a 3: a doi Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con Basso d'Organo	6.50
Zeszyt	VII.	Gregorius Gervasius Gorczycki († 1734): Missa Paschalis (quatuor vocibus cantanda), Cantus, Altus, Tenor, Bassus. Partytura	5.—
		Głosy po	—.50
Zeszyt	VIII.	Anonymus (s. XVI): „Duma" na 4 instrumenty (2 Violini, Viola e Violoncello)	3.—
Zeszyt	IX.	Wacław z Szamotuł (Venceslaus Samotulinus, † 1572): „In te Domine speravi" (Psalmus XXX, quatuor vocibus concinendus: Cantus, Altus, Tenor, Bassus). Partytura	3.—
		Głosy po	—.50

Zeszyt X. Stanisław Sylwester Szarzyński (ca 1700): „Jesu spes mea", Concerto a 3 de Deo: Canto solo e 2 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello) . . . . . . 5.—

Zeszyt XI. Adam Jarzębski († 1649): „Tamburitta" a tre voci: Violino, due Viole e Basso Continuo (Violino, Viola, Violoncello e Cembalo) . . . . 4.—

Zeszyt XII. Mikołaj Zieleński (ca 1611): „Vox in Rama", Communio; 2 Soprani, Mezzosoprane e TTenore (con Organo), (2 Soprani, Altus et Bassus). Partytura . . . . . 2.—
Głosy po . . . . —.50

Zeszyt XIII. P. Damian P. S. († 1729): „Veni Consolator", Concerto a 2: Canto e Clarine (o Violo) con Basso d'Organo 4.—

Zeszyt XIV. Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734): „Illuxit sol", Motetto de Martyribus (2 Soprani, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 1 Viola, 2 Violoncelli, Organo). Partytura . . . . 6.—
Głosy instrumentalne po . . . . —.30
Głosy wokalne po . . . . —.20

Zeszyt XV. Adam Jarzębski († 1649): „Nova Casa", Concerto a 3 Violini e Cembalo . . . . 3.—
Dublety głosów . . . . —.20

DZIAŁ TEORETYCZNY

Bronarski Dr. Ludwik: Harmonika Chopina, Warszawa 1935 . . 16.—

Rytel Piotr: Harmonja. Warszawa 1930 . . . . 12.—

Sikorski Kazimierz: Instrumentoznawstwo. Warszawa 1932 . . . 7.—

Tołwiński Gabrjel: Akustyka muzyczna. Warszawa 1929. Praca zaaprobowana przez Radę Pedagogiczną Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie i polecona do użytku tej uczelni . . . 3.—

„Kwartalnik Muzyczny", Roczniki 1928—1933, komplet . . 50.—
Pojedycze zeszyty: 1, 2, 3, 4, 5, 8 i 9 po . . . . . 3.—
6/7, 10/11, 12/13, 14/15, 16, 17/18, i 19/20 po . . . . . . 5.—

„Polski Rocznik Muzykologiczny", Organ Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. Rocznik 1935 . . . 8.—

„Muzyka Polska", Organ Towarzystwa Wydawniczego Muzyki PTolskiej, rocznik: 1934, komplet . . . . 10.—

1935, komplet . . . . 10.—

Prenumerata roczna . . . . 10.—